BEAVER
COLLEGE
BEAVER COLLEGE
1853
LIBRARY

TENDANCES - 2

SEPTEMBRE 1926

TENDANCES - 2

SEPTEMBRE 1970

THÉATRE D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

DU MÊME AUTEUR :

La Bataille Romantique, 2 vol., in-16 *(Hachette)*.

Beaumarchais et les Affaires d'Amérique, 1 vol., in-8 *(Champion)*.

Stendhal. Le Rouge et le noir, publié avec une introduction historique et des notes, 2 vol., in-8 *(Champion)*.

Gérard de Nerval. Correspondance, publiée avec une introduction et des notes, 1 vol, in-18 *(Mercure de France)*.

A. Rabbe. L'album d'un pessimiste, publié avec une introduction, 1 vol., in-12 *(Bibliothèque Romantique. Les Presses Françaises)*.

Sous presse :

Gérard de Nerval. Œuvres complètes *(Champion)*.

TENDANCES

2

JULES MARSAN

THÉATRE D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

LA COMÉDIE FRANÇAISE EN 1850. — L'ÉPOQUE AUGIER-DUMAS. — LE TRIOMPHE DU VAUDEVILLE. — H. BECQUE ET LE THÉATRE LIBRE. — G. DE PORTO-RICHE. — F. DE CUREL. — DE P. HERVIEU A M. DONNAY. — LE THÉATRE ET LES MŒURS. — LES TENDANCES NOUVELLES.

ÉDITIONS DES CAHIERS LIBRES
57, Avenue Malakoff — PARIS — 1926

JUSTIFICATION DU TIRAGE

Ce cahier, le deuxième de la Collection Tendances, a été tiré à quinze cent trente-six exemplaires numérotés, à savoir : cinq exemplaires sur Normandy teinté numérotés de A à E, plus un exemplaire hors commerce du même papier marqué J. M. ; vingt-cinq exemplaires sur Hollande de Rives numérotés de VI à XXX, plus cinq exemplaires hors commerce du même papier numérotés de XXXI à XXXV et quinze cents exemplaires sur Velin Alfa Impondérable numérotés de 36 à 1536.

N° 999

8 A 2.09
M

AVANT-PROPOS

Je publie ces conférences telles qu'elles ont été prononcées. Il y a loin de la forme *parlée* à la forme *écrite*. Ce livre n'est pas *écrit* ; on s'en apercevrait ; j'aime autant prévenir.

Et voici, non pas une bibliographie, mais une liste des ouvrages et des répertoires auxquels — pour l'ensemble — j'ai eu recours (j'en signalerai quelques autres au cours des divers chapitres) :

A. Soubies. *La Comédie Française depuis l'époque romantique* 1825-1894 (Paris, Fischbacher 1895). — F. Loliée. *La Comédie Française* (Paris, Laveur, 1907). — R. Doumic. *De Scribe à Ibsen* (Delaplane, 1893). — A. Filon. *De Dumas à Rostand* (A. Colin, 1898). — F. Sarcey. *Quarante ans de théâtre*, 7 vol. (Bibl. des Annales 1900-1903). — J. Lemaître. *Impressions de théâtre*, 1887-1898, 11 séries (Lecène et Oudin). — E. Faguet. *Propos de théâtre*, 1887-1907, 5 séries (Lecène et Oudin). — G. Larroumet. *Etudes de critique dramatique*, 1898-1902, 2 vol. (Hachette). — E. Charles. *Essais critiques* (Ollendorff). — L. Blum. *Au théâtre*, 1903-1911, 4 vol. (Ollendorff). — H. Bidou. *L'année dramatique*, 1911-1912 et 1912-1913, 2 vol. (Hachette). — H. Bidou. *Les époques du théâtre contemporain* (Revue hebdomadaire, déc. 1920 janv. 1921). — H. Bordeaux. *La vie au théâtre*, 1907-1921, 5 séries (Plon). — H. Bordeaux. *Portraits d'hommes*, 2 vol. (Plon, 1924). — J. Copeau. *Critiques d'un autre temps* (N. R. F. 1924). — E. Sée. *Ce soir* (Renaissance du livre). — L. Dubech. *Le théâtre*, 1918-1923 (Plon). — H. Béraud. *Retours à pied*, 1921-1924 (Crès).

(Avril 1926).

16724

I

La comédie française en 1850

Mesdames, Messieurs,

Je voudrais vous parler des origines et de la formation de la comédie contemporaine.

A la considérer d'ensemble, telle qu'elle se révèle triomphalement au début du second empire, telle à peu près que nous la voyons pratiquer encore, cette comédie offre à la fois une grande variété d'aspects et une certaine unité de direction.

Certes, je n'ignore pas l'étendue de cette matière, même si nous laissons de côté toutes les survivances romantiques que conserve le théâtre en vers pour nous en tenir au théâtre en prose. Je ne prétends ni signaler toutes les œuvres importantes, ni passer en revue tous les auteurs.

Je me contenterai d'indiquer la ligne générale de cette évolution de notre comédie, de marquer les étapes principales, les grandes influences qu'elle a subies et les formes diverses qu'elle a revêtues.

Le 2 février 1852, le théâtre du Vaudeville représentait pour la première fois *la Dame aux camélias*. L'auteur était âgé de 28 ans, peu connu de la foule. Très bien accueilli, grâce à son nom, dans les milieux de théâtre et de littérature, il n'avait publié encore qu'un volume de vers (*Péchés de Jeunesse*), le traditionnel volume des débutants — et quelques romans écrits à la hâte, dont l'un devait précisément lui donner le sujet de sa pièce.

Ajoutons, si vous voulez, un petit drame lyrique, *Atala*, joué sur le Théâtre Historique en août 1848, pour servir de lever de rideau au *Chandelier*. Chateaubriand avait fourni le sujet. Le chef d'orchestre, Alphonse Varney, avait écrit la musique et l'on assistait aux amours et aux effusions mystiques de Chactas et d'Atala. Mais la direction, malgré une sympathie toute naturelle pour le débutant, avait redouté les frais de costumes et les acteurs — les sauvages comme les autres — avaient joué en habits noirs et robes décolletées.

A vrai dire, rien dans tout cela ne semblait annoncer une vocation dramatique impérieuse, ni permettre de grands espoirs.

D'ailleurs la *Dame aux camélias* avait été improvisée, en cette même année, avec une hâte dangereuse : « Ecrite, nous dit-il, en quelques semaines, et un acte tout entier, le 2e, en une après-midi, de midi à 5 heures... » A. Dumas père n'avait pas grande confiance, mais, à la première lecture, il fut conquis. Je passe la parole à l'auteur :

Mon père me dit alors : Voyons lis-moi le 1er acte. Nous passâmes dans son cabinet et je commencai ma lecture, en proie à une des plus

fortes émotions que j'ai eues de ma vie. J'étais là devant mon juge suprême. Après le 1er acte il me dit, amicalement et gravement à la fois : C'est très bien, continue. Enhardi par ce début, je lus le second acte et je le lus aussi bien que possible. Mon grand auditeur était ému, il avait des larmes dans les yeux : Va toujours me dit-il. Je lus le 3e acte et les deux derniers tiers de cet acte le firent pleurer comme un enfant...

Vous pensez bien qu'au 5e acte, ils tombent dans les bras l'un de l'autre... Peut-être cela est-il un peu arrangé, nous avons affaire à des gens de théâtre, mais le fond est vrai.

Le père et le fils promenèrent la pièce dans tous les théâtres de Paris. L'héritier du grand Alexandre n'était pas de ceux à qui les directeurs font attendre indéfiniment un tour de lecture, et partout ce fut le même succès d'émotion et d'enthousiasme. On pleura au Théâtre historique, à la Gaieté, au Vaudeville. La pimpante Déjazet ne put retenir ses larmes, ni la grande Rachel habituée pourtant aux émotions tragiques. Jamais naissance ne fut accueillie de pareilles effusions lacrymales. Seule, la censure avait résisté ; les censeurs ignorent la douceur des larmes, l'œuvre leur paraissait dangereuse : ils en ont vu bien d'autres depuis.

Il peut sembler étrange que, dans ces conditions, les choses aient traîné de l'été 1848 à l'hiver 1852, mais il y avait une fatalité. A peine un directeur avait-il accepté la pièce et se préparait-il à l'installer chez lui, il faisait faillite, le théâtre était contraint de fermer ses portes et la *Dame aux camélias* remontait en voiture pour chercher ailleurs.

Enfin, on aboutit et le rideau se leva. L'effet sur le public fut soudain et irrésistible. Les acteurs eux-mêmes

(le jeune premier Fechter et l'émouvante Mme Doche) emportés par cette contagion, se livrèrent tout entiers, oubliant le travail des répétitions et les principes du Conservatoire, vivant la pièce au lieu de la jouer. Il paraît même qu'au 4e acte, Fechter, entraîné par la situation, secoua si violemment sa partenaire, qu'il la jeta meurtrie — et ahurie sur le plateau.

Sans doute, le sujet même du drame était pour beaucoup dans cette émotion. Ce qu'il portait sur la scène, c'était sinon exactement l'aventure, du moins la physionomie idéalisée de la belle Marie Duplessis, morte de la poitrine après une vie de luxe et de plaisir. Cela datait de quelques années à peine et tout Paris gardait le souvenir de cette beauté éclatante, de cette existence fastueuse, de cette fin brusque en plein carnaval et de toutes les circonstances qui en avaient accusé le caractère tragique : les dettes soudain apparues, la ruée des créanciers inquiets pour leurs mémoires et cette vente publique qui avait dispersé les meubles, les bijoux, les bibelots — les plus chers souvenirs.

Permettez-moi de vous citer quelques lignes de la chronique que Th. Gautier avait consacrée à cette mort et à cette profanation :

Il y avait là du monde de toute sorte, du meilleur et du pire : des lions et des juifs, des lorettes et des femmes honnêtes, ravies de pouvoir pénétrer une fois dans cet intérieur profane, dans ce paradis des joies défendues ; elles regardaient tout avec une curiosité avide et refrognée.

Pendant que les curieux et les acheteurs palpaient le satin des tentures et la laine des matelas, il nous semblait voir, sur le ton cerise du rideau, cette figure fluette et blanche sous sa longue draperie et l'œil dilaté par une épouvante indicible.

Un détail sinistre, qu'on nous avait conté, nous revenait en mémoire.

Elle avait peur de la mort, cette belle fille ; car la mort, c'est la laideur et l'oubli. Trois jours durant, se sentant glisser sur les parois du gouffre où nous tomberons tous, elle s'était attachée, pour se retenir, à la main de sa garde. Cette main tiède dans sa main froide lui semblait un crampon qui la rattachait à la vie. Jamais elle ne la voulait lâcher. Elle la quitta pourtant une fois : ce fut quand l'ange pâle vint la prendre. Par un dernier effort de la jeunesse reculant devant la destruction, elle se leva toute droite pour se sauver, poussa trois cris, et retomba pour toujours dans ses linges funèbres.

Vous sentez le mouvement d'émotion que cette mort avait soulevé.

Cette belle fille, Dumas l'avait connue dans la splendeur de son triomphe. Pour la première fois, elle lui était apparue dans une loge des Variétés, entre un sac de bonbons et un énorme bouquet de ses fleurs favorites. Présenté par Eugène Déjazet, le fils de la comédienne, il avait fréquenté chez elle, il avait pris part à ces fêtes joyeuses et sans façon qu'évoque le premier acte de sa pièce. Comme tant d'autres, après tant d'autres, il l'avait aimée.

Absent au moment de sa mort, l'émotion lui avait arraché quelques vers qu'il a publiés beaucoup plus tard :

J'ai revu, me courbant sous mes tristes pensées,
L'escalier bien connu, le seuil foulé souvent,
Et les murs qui, témoins des choses effacées,
Pour lui parler du mort arrêtent le vivant.
J'ai monté, j'ai rouvert en pleurant cette porte
Que nous avions ouverte en riant tous les deux
Et, dans mes souvenirs, j'évoquais, chère morte,
Le fantôme voilé de bien des jours heureux.
J'ai vu le piano dont mon oreille avide
Vous écouta souvent éveiller le concert ;
Votre mort a laissé l'instrument froid et vide
Comme, en partant, l'été laisse l'arbre désert...

Et il continue à dérouler, pour lui seul, ses souvenirs mélancoliques.

Mais en écrivant, pour le public, son roman d'abord, puis son drame, il n'avait pas spéculé sur un attrait de curiosité malsaine ou sur le goût du scandale. Et le public l'avait senti. Ce qui avait déchaîné dans la salle du Vaudeville cet enthousiasme, ce n'était pas seulement l'anecdote, avec les souvenirs qu'elle éveillait. C'était l'œuvre elle-même et l'originalité vigoureuse dont elle témoignait. C'était l'émotion que ce débutant avait su faire jaillir, cette ardeur, la jeunesse frémissante de ces duos passionnés, la netteté et la franchise de ces peintures d'un monde interlope que le théâtre avait ignoré jusqu'ici, la vigueur avec laquelle il soutenait des idées audacieuses certes, mais qui allaient droit au cœur. Aucune recherche d'intrigue, aucune de ces petites habiletés à la manière de Scribe, mais parmi ce lyrisme, de la vérité et de la vie.

Il est vrai qu'à y regarder de plus près, cette nouveauté pourrait sembler plus apparente que profonde. En somme, ce que nous avons ici, c'est le thème connu de la courtisane régénérée par l'amour, une des vieilles antithèses du romantisme, — et Marguerite Gautier ne serait plus, à le prendre ainsi, qu'une Marion Delorme transposée dans un autre milieu.

Mais n'est-ce rien que cette transposition et ne suffit-elle pas à renouveler le caractère de l'œuvre et à nous faire franchir le pas du mélodrame romantique à la comédie dramatique d'aujourd'hui ? Par ce déplacement d'une époque à l'autre, l'attention désormais se détourne des décors, des costumes et de tout ce bric à brac par quoi l'œuvre même peut être étouffée. — Les personnages se rapprochent de nous ; ils parlent (à peu près) notre

langue et tout prend un accent plus profond. — Dans ce cadre, peint sur le réel, ce qui nous est offert, ce ne sont plus les effusions lyriques, si harmonieuses, si éclatantes qu'elles soient, d'une courtisane idéalisée et conventionnelle. C'est une héroïne vivante et douloureuse.

Les efforts de cette femme pour se dégager de la boue où elle a vécu, — la dureté de la morale bourgeoise qui la rejette au ruisseau — et ce sacrifice volontaire horriblement cruel : cet héroïsme à s'avilir pour tuer chez son amant l'amour qui flétrirait sa vie, pour ne plus être l'obstacle et le danger. Il y a, dans tout cela, un drame profondément humain.

A l'heure actuelle, nous avons quelque peine à être justes pour une pièce comme celle-ci : nous l'avons vue si souvent et on nous en a donné tant de répliques. — Tout nous met en garde et en défense : le romanesque facile de ce dénouement trop identique à celui de la *Vie de Bohême*, la solennité du père Duval qui éveille le souvenir du père des Grieux, cette combinaison d'un réalisme agressif et par instants du romantisme le plus exubérant... Nous en voulons à Marguerite Gautier (ce qui d'ailleurs est parfaitement injuste) — nous lui en voulons de sa sœur italienne, de cette Traviata dont le souvenir s'attache à elle si étroitement qu'on a peine à les séparer l'une de l'autre et qui nous poursuit de ses rythmes implacables.

Et pourtant, sur le vrai public, celui qui juge spontanément et qui s'abandonne, la *Dame aux camélias* exerce toujours, après tant d'années, la même emprise. Ne serait-ce pas qu'il y a en elle quelque chose d'éternel ?

Pour en comprendre d'ailleurs la nouveauté, il n'est pas inutile de la placer à son époque et de se demander ce qu'il en était de la comédie française aux environs de 1850. — La comparaison est faite pour nous inciter à l'indulgence.

***

De tous les genres littéraires, la comédie était le seul peut-être que le XIX[e] siècle eût été impuissant à renouveler. Elle oscillait toujours d'un pseudo classicisme lamentable à de puériles combinaisons d'intrigues.

Le romantisme, ici, n'avait ouvert aucune route, la bouffonnerie lyrique du IV[e] acte de Ruy Blas n'ayant avec la comédie véritable qu'une parenté lointaine. — Et sans doute, il y avait le théâtre incomparable de Musset, mais cette merveille de grâce, de délicatesse, de vérité profondément humaine et de poésie devait rester une œuvre unique, indifférente aux exigences du public et des directeurs.

En somme, dans le monde des théâtres, Scribe était roi, Scribe le vaudeville fait homme, l'ennemi détesté de tous les poètes, de tous les artistes (car il était la négation de l'art et de la poésie), M. Scribe que poursuivaient en vain de leurs sarcasmes et de leurs malédictions Th. Gautier et G. de Nerval, en attendant le bon Th. de Banville.

Mais il se souciait bien de leurs injures et que l'on fît précéder son nom de ce *Monsieur* méprisant ! Ce nom sur une affiche remplissait la salle — et la caisse du directeur. Rien ne lassait la fidélité du public. Elle l'avait soutenu, porté de triomphe en triomphe, plus haut qu'il

n'avait rêvé, comme elle soutient ceux-là seuls qui flattent la médiocrité de ses goûts.

Pendant des années, sur le théâtre de Madame (actuellement théâtre du Gymnase), dont il était le grand fournisseur, il s'était contenté d'offrir aux bourgeois et boutiquiers du boulevard Bonne Nouvelle des articles à leur mesure : petites piécettes, accompagnées de flonflons, construites en série, aimables et niaises, adroitement agencées, débordantes d'optimisme avec leur petit monde si sympathique d'ingénues, d'amoureux sagement passionnés, de veuves mélancoliques et consolables, de diplomates, de vieux soldats, de jeunes colonels.

Sous la Restauration, il n'avait pas espéré autre chose. Mais après 1830, il a cette impression flatteuse que d'autres ambitions lui sont permises. Les hiérarchies ne sont plus de mode ; l'avenir est aux audacieux. Maître de l'opéra, avec la complicité de Meyerbeer, le vaudeville peut conquérir, sur la scène du Français ses titres de noblesse. Il s'étire en 5 actes, il prend une importance et une dignité nouvelles. Il s'élève au grand art. Aux pièces de jadis, *l'Ours et le pacha, la Volière du frère Philippe, le Coiffeur et le perruquier, le Secrétaire et le cuisinier*, succèdent — sur un autre ton et d'un autre sérieux — *Bertrand et Raton, une Chaîne, la Calomnie*, en attendant *Adrienne Lecouvreur*. Il se fait historique, satirique, philosophique. Et il reste le vaudeville.

Décoré en 1827, académicien en 1834, Scribe a le sentiment de représenter, en face des outrances romantiques, la pure et saine raison. Contre le répertoire de Hugo, il dresse son répertoire à lui. A *Lucrèce Borgia*,

il oppose sa *Marquise de Brinvilliers* ; il compare leur romanesque, leur poésie, car il dit : *mon romanesque, ma poésie...*

Qu'importe que dans ce répertoire, océan de niaiseries, il n'y ait pas un atome de vérité, d'humanité, d'émotion sincère ; que tout soit artifice, truquage, ficelles entrecroisées ? Le succès emporte tout. Il est celui que les directeurs accueillent avec le sourire, que le public acclame avant que soit levé le rideau, celui qui, dans un moment critique — par une nouveauté ou une reprise opportune — sauve un théâtre aux abois. La Comédie française en a fait l'expérience et ne l'oublie pas.

Pendant tout le XIX^e^ siècle, son influence va s'imposer ; elle frappera de stérilité, nous le verrons bientôt, les tentatives dont on pourrait attendre quelque chose... Et peut-on dire que, même aujourd'hui, nous en ayons fini avec cet héritage déplorable ? Demandez-le à MM. Kistemackers, Charles Méré, P. Frondaie, Pierre Wolf, L. Verneuil et Cie.

En ces dernières années pourtant du règne de Louis-Philippe, une réaction avait semblé se dessiner à la fois contre l'intempérance du romantisme et contre les succès trop faciles du vaudeville. Uu groupe de jeunes... poètes (si je puis m'exprimer ainsi) s'avisaient de revenir nettement en arrière et de rendre la vie à l'ancienne comédie classique. Le succès de la *Lucrèce* de Ponsard en 1843, au moment même où s'effondrait le dernier des grands drames de Hugo, leur avait paru annoncer, dans l'ordre tragique, la réaction tant attendue. Pourquoi n'en serait-il pas de même pour la comédie — et ils s'étaient rangés

sous la bannière du petit avocat dauphinois. De la prose courante et vulgaire du vaudeville, la comédie, avec eux, revenait à l'alexandrin, mais à un alexandrin sans éclat. Ils se détachaient des complications puériles d'intrigue. Mais, pour marquer d'autre part leur haine de toute exaltation, ils arboraient ce titre qui devait être un programme : l'Ecole du bon sens.

Certes, leurs intentions étaient les meilleures du monde : montrer le prix de l'ordre dans la vie et dans l'art, soumettre l'intérêt personnel à l'intérêt social, défendre la famille contre l'esprit d'aventure, la vérité contre l'extravagance, rien de mieux. — Et il est certain aussi que le bon sens est une qualité infiniment précieuse... Mais, en matière d'art et de poésie, le *bon sens* peut-il suffire à tout, être le juge souverain ? Les classiques disaient : la *raison* — ce qui n'est pas la même chose. Hélas ! ce n'est pas à Molière que faisaient penser ces jeunes disciples de Ponsard ; c'est à la pléiade des pseudo classiques de la Restauration, à la série falote des Arnaud, des Picard, des Andrieux, des Duval, des Casimir Delavigne, Casimir Bonjour et autres Casimirs du même bateau. Etait-ce la peine de rendre à la vie ces âmes dolentes ?

Parmi eux, un jeune homme de talent, petit-fils de Pigault Lebrun, — du nom d'Emile Augier. Je n'ai pas besoin de vous dire quel avenir de gloire l'attendait et bientôt nous le retrouverons. Mais, pour l'instant, l'horizon de son grand-père lui suffisait ; il rêvait d'être poète comme celui-ci l'avait été dans l'intervalle de ses romans et de célébrer en vers les vertus bourgeoises. Et le public accueillait avec faveur ses premiers essais où il retrouvait,

fidèlement et platement traduites, ses aspirations. La bourgeoisie enfin avait son poète. *Gabrielle* et *Philiberte* faisaient verser de douces larmes.

L'équilibre moral que le romantisme avait renversé se rétablissait, la poésie changeait de camp : la courtisane tombait aux genoux de la petite bourgeoise ou de la vertueuse ingénue. L'amant, paré de tant de prestiges, cédait le premier rôle au mari, l'être brillant et inutile au bon travailleur, le lyrisme au pot au feu et 5 actes d'émotions saines et douces conduisaient à des vers comme celui-ci qui résumait tout :

O père de famille, o poète, je t'aime !

On ne saurait trop louer cette conclusion. Il est très bien d'aimer le père de famille et sa famille avec lui ; mais ne vaudrait-il pas mieux l'aimer en prose ? Des critiques grincheux ont couvert de sarcasmes la poésie d'E. Augier. On peut, en effet, cueillir, dans ces premières pièces, des bouquets de cocasseries.

Des vers profonds :

La douleur élargit les âmes qu'elle fend !

Des vers précis :

Un ministre, et celui de la justice encore !

Des vers d'une vérité incontestable, triomphe du bon sens et de son école :

Puisqu'il n'est rien de tel qu'écouter pour entendre.

Des vers passionnés :

Déborde maintenant, déborde, désespoir.
Elle ne m'aime plus. Qui l'aurait pu prévoir !
Oh ! Je sens tout mon cœur sombrer en ce naufrage.

Il est certain que nous sommes loin d'Hernani et je crois bien que, dans la suite, seul Jean Aicard...

Mais le triomphe d'Augier, ce sont, vous pensez bien, les vers domestiques :

Maman la blanchisseuse est là.
— Dis à la bonne
De recevoir le linge...

Dans ce genre la première scène de *Philiberte* est légendaire. Voici le début :

C'est donc un parti pris dont tu ne peux démordre
De me déranger tout pour y mettre de l'ordre ?
Ma mère avait aussi cette démangeaison
De serrer mes effets lorsque j'étais garçon...

Et la fin :

Gabrielle.
— Plaît-il.
— Hors chez nous, où voit-on
Chemise de mari n'avoir pas de bouton
— Ah ! mettez une épingle !
— Il faut que je te gronde
Mon linge est dans l'état le plus piteux du monde.

Il y en a 5 actes comme cela.

Vous vous rappelez l'émerveillement de M. Jourdain devant son maître de philosophie : « Quoi ! quand je dis : Nicole apportez-moi mes pantoufles et me donnez un bonnet de nuit, c'est de la prose ! » Il aurait été bien plus étonné, si on lui avait dit que ce pouvait être de la poésie !

Encore une fois, nous retrouvons Augier et je n'ai pas l'intention de le déprécier ou de diminuer son importance. Nous n'avons ici qu'une première manière.

Il n'en est pas moins vrai que l'école du bon sens, pas

plus que l'école du vaudeville, n'avait rien qui pût faire prévoir une renaissance prochaine. — Rien qui ressemblât, même de loin, à ce rajeunissement soudain et prodigieux que, depuis vingt ans, le roman venait de connaître, grâce au génie de Balzac.

L'un et l'autre cependant, le roman et le théâtre, pouvaient user de la même matière. Le même champ d'observation leur offrait les mêmes ressources : Tout un monde qui s'établissait lentement, parmi combien de secousses ! — Une société en formation sur des bases nouvelles. Partout, des forces en action et en conflit. Partout, des problèmes nouveaux et une façon nouvelle de les poser. Toutes les possibilités et tous les dangers.

Le premier, Balzac avait compris que la comédie, sous peine de mort, ne pouvait rester étrangère à tout cela et s'en tenir à un état d'immobilité. A plusieurs reprises, des ambitions dramatiques l'avaient tenté, mais son génie était trop riche et trop complexe pour se plier aux lois du théâtre et à cet effort de concentration qu'il exige. Malgré la collaboration de d'Ennery (l'auteur de la Comédie humaine corrigé par l'auteur de la *Grâce de Dieu* et des *Deux Orphelines* !) son *Mercadet* avait, une fois de plus, en 1851, trompé son espérance obstinée.

Or voici qu'un an plus tard, avec le succès de la *Dame aux camélias*, un grand souffle passait et un grand espoir. Une voie était ouverte, où de jeunes talents pouvaient s'engager à leur tour. La comédie échappait enfin aux disciples de Scribe et aux héritiers de Colin d'Harleville. Elle se dressait vibrante de jeunesse, riche d'audace, en pleine liberté.

***

On est surpris tout d'abord de voir le peu de place que tient notre première scène officielle dans ce renouvellement de notre théâtre. Son rôle, qui pourrait être de premier plan, est médiocre. Il est vrai que cette lenteur, cette timidité sont un peu dans ses habitudes. Conservatrice solennelle sinon des traditions, du moins des conventions et des préjugés, elle répugne à tout ce qui dérange sa tranquillité majestueuse. Bien entendu, je ne parle pas de l'heure actuelle ; mais pendant tout le XIX[e] (à part l'éclair de 1830 et les quelques années où Rachel a semblé donner au répertoire classique une vie nouvelle), elle traîne péniblement dans l'indifférence.

D'excellents comédiens, une grande conscience, le souci de l'art, mais tout cela paralysé par je ne sais quelle atonie générale, par une espèce de léthargie.

Les directeurs se suivent et se ressemblent. Dans une salle à demi garnie, les reprises et les nouveautés médiocres se succèdent, devant des habitués résignés à tout. Les tragédiens ronronnent ou explosent à qui mieux mieux, les Célimènes fripées aiguisent, derrière l'éventail leurs œillades les plus assassines, les Dorantes rhumatisants pivotent sur leurs talons rouges, les ingénues à l'éternelle jeunesse bêlent éperdûment. — On est habitué à s'en contenter, et si dans la caisse, l'étiage devient inquiétant, il suffit d'une pièce suivant la plus vieille formule de quelque fournisseur patenté.

En 1849 cependant, la nomination d'A. Houssaye au

poste d'administrateur a pu donner des espérances. Celui-ci au moins est un artiste, sans grande originalité, mais d'une intelligence avertie. C'est un être vivant. Il en donne aussitôt la preuve en mettant à la scène le théâtre de Musset. C'est son meilleur titre de gloire. Malheureusement, sa bonne volonté ne peut aller plus loin, il est paralysé à son tour, doit revenir de bon ou mauvais gré aux éternels Scribe et Legouvé — et d'ailleurs, après sept ans d'exercice, en 1856, lui même cèdera la place à Adolphe Empis, avec qui l'on est à l'abri de tout effort d'art.

Il suffit de regarder le répertoire. En 1851, l'année qui précède la *Dame aux camélias*, le Français a créé deux pièces à succès : *Mlle de la Seiglière* de Jules Sandeau, *Bataille de Dames*, de Scribe et Legouvé, deux pièces aimables et dont l'une se maintiendra au répertoire, mais qui appartiennent à la tradition la plus périmée.

Les années suivantes sont plus médiocres encore. Que l'on ait eu sur d'autres scènes la révélation d'un art dramatique nouveau, cela importe peu. La comédie française suit paisiblement sa route accoutumée. Elle veut ignorer le jeune Dumas. En 1854, elle est bien sur le point de monter le *Demi-Monde*, mais elle le sacrifie pour accorder un tour de faveur à la *Czarine* — de Scribe naturellement. Il ne figurera sur son affiche que 20 ans plus tard.

Le cas d'E. Augier est plus significatif. La comédie française a accueilli ses premiers essais d'une banalité si rassurante, elle lui a été sympathique aussi longtemps qu'il oscillait entre de petites scénettes à l'antique, des

comédies romanesques en vers et quelques fantaisies pseudo romantiques : *l'Homme de bien* en 1845, *l'Aventurière* en 1848, *Gabrielle* et *le Joueur de flûte* en 1850. Mais du jour où se révèle enfin son originalité, le temple officiel se ferme pour lui et *le Gendre de M. Poirier* doit émigrer au Gymnase. Il ne sera admis à revenir que sept ans plus tard, avec *les Effrontés* et *Giboyer*.

Quant à l'Odéon, vous pensez bien qu'étant le deuxième théâtre français il ne peut pas marcher plus vite que le premier. Ses grands succès à cette époque, il les doit à François Ponsard. *L'Honneur et l'argent* (11 mars 1853) tient l'affiche pendant deux saisons consécutives, — et la *Bourse*, trois ans plus tard, connaît une égale faveur. Ici au moins, rien ne dérange les habitudes du public et des comédiens. Les traditions règnent en souveraines, la morale ne risque pas la moindre atteinte, les tirades se déploient en vers d'épitre à la manière de Boileau. Et pour marquer de façon éclatante la portée de ces solennités d'art, l'empereur lui-même, le prince Jérôme, le prince Lucien, le prince Murat, entourés de tous les grands dignitaires en costume, donnent le signal des applaudissements.

Il est heureux vraiment qu'en dehors des scènes officielles, d'autres théâtres, moins attachés au passé, s'offrent à marcher de l'avant et à risquer des tentatives plus originales.

Le Vaudeville de la place de la Bourse a eu l'honneur de donner le signal ; un an après *la Dame aux camélias*, il monte *les Filles de marbre* de Barrière qui nous en

offrent une contre-partie : étrange comédie, comme toutes les œuvres de cet écrivain, gâtée de déclamations puériles, d'effets vulgaires de mélodrame, mais avec, par endroits, des scènes d'un réalisme puissant. C'est au Vaudeville encore que seront donnés *Dalilah* et *le Jeune homme pauvre*, les pièces d'Augier après son éloignement du Français, *Nos Intimes*, de Sardou...

L'ancien Théâtre de Madame, le Gymnase qui avait été le domaine de Scribe suit cet exemple. Le directeur Montigny l'a arraché au vaudeville, a joué le *Mercadet* de Balzac et réuni une troupe d'acteurs de premier plan : Achard, Geoffroy, Bressant, Rose Chéri...

C'est là, pour de longues années, et ce n'est pas rue de Richelieu que va se trouver le véritable foyer de l'art dramatique français et que se livreront les grandes batailles.

Car le premier succès d'A. Dumas n'a pas été sans lendemain et son exemple a été suivi. *Diane de Lys* en 1853, *le gendre de Poirier* en 1854, *Ceinture dorée*, *le Mariage d'Olympe* et *le Demi-Monde* en 1855, *la Question d'argent* en 1857, *le Fils naturel* et *les Lionnes pauvres* en 1858... Il est inutile de continuer la série.

Et notez encore que c'est le moment précis où Octave Feuillet se détourne du roman vers le théâtre, où G. Sand donne *le Marquis de Villemer*, où V. Sardou passe des *Pattes de mouches* (1860), à *Nos bons Villageois* et *Nos Intimes* (1861), en attendant *la Famille Benoîton*, — où Labiche donne ses premières études de mœurs, vaudevilles sans doute mais vaudevilles dépouillés des banalités ordinaires, d'une verve saine et drue, — où Meilhac

et Halévy connaissent leurs premiers succès et se risquent même avec leur émouvante *Froufrou* en octobre 1869 sur un terrain plus dangereux.

Je ne prétends pas que tout cela soit d'égale valeur, mais, dans l'ensemble, il n'est pas douteux que nous assistions, en ces années 1850-1860, à une sorte de renaissance de la comédie française et que commence un mouvement où nous nous sentons engagés encore. Qu'en sortira-t-il ? dans quelle mesure seront tenues ces promesses ? ces espoirs ne seront-ils pas déçus ? c'est ce que nous essaierons de voir. Mais dès à présent c'est déjà beaucoup que cette rupture avec le passé, ce coup de barre vers la vérité et vers la vie.

II

Le Théâtre d'Emile Augier

La Dame aux camélias avait été en 1852 l'éclatant début de la comédie nouvelle. *Le gendre de M. Poirier* en 1854 et *le Demi-Monde* en 1855 nous en offrent les premières réussites vraiment complètes. Ici, ce qu'il subsistait, dans l'œuvre initiale, de romantisme lyrique un peu trouble et de mélodrame peut-être banal a été éliminé ; l'intérêt anecdotique, l'actualité contemporaine ne sont pour rien dans le succès. Les œuvres valent par elles-mêmes seulement.

Désormais les carrières d'Augier et de Dumas vont se poursuivre parallèlement. Quoiqu'il n'y ait entre eux aucune parenté de talent, les deux noms sont inséparables ; les deux œuvres seront ensemble à leur apogée, les mêmes raisons, au même moment, les feront passer de mode, et elles seront à leur tour combattues par les mêmes ennemis.

Leur premier mérite est d'avoir rappelé notre théâtre sur le terrain de l'observation et du réel ; leur grand tort

sera de ne l'y pas maintenir, de céder à l'attrait de la convention et des artifices scéniques, de compromettre la vérité qu'ils nous apportaient en la jetant dans les vieux cadres romanesques dont E. Scribe avait donné la formule, — et de nous ramener ainsi, en fin de compte, le vaudeville et le mélodrame dont nous espérions être, par eux, débarrassés.

Je ne crois pas qu'un auteur comique donne plus qu'E. Augier une impression de loyauté, de sûreté et d'équilibre. Peu de raffinement ou de pénétration psychologique ; aucune de ces inquiétudes qui, chez d'autres, exercent un attrait subtil et mystérieux ; mais une santé, morale et intellectuelle, absolue. C'est pourquoi sans doute on s'est plu si souvent à le comparer à Molière, et certes c'est une comparaison écrasante et un éloge maladroit ; mais de tous ceux sur qui l'on asséna ce pavé de l'ours, c'est encore lui qui s'en tire avec le moins de dommage.

Mieux que personne, il apparaît aussitôt dans la pure tradition de notre race. Son art est simple et droit ; son bon sens imperturbable ; son clair regard ne se laisse obscurcir par aucune de ces nuées qui ont brouillé tant d'intelligences autour de lui. Il juge les autres et il se juge lui-même, ce qui est plus difficile et méritoire. Tout d'abord des modèles fâcheux l'avaient égaré. Mais en 1864, et malgré des succès qui pouvaient l'aveugler, il a fait une découverte : il a découvert qu'il n'était poète en aucune manière, et l'ayant découvert il a eu ce courage : renoncer à faire des vers... c'est ce qui l'a sauvé.

Dès sa première pièce (j'entends dès la première de ses grandes comédies en prose), il a saisi le caractère essentiel de son temps, cette ascension continue des classes moyennes, cet avènement de la bourgeoisie qui est, avec le mécontentement populaire, le résultat le plus clair de la politique de Louis-Philippe.

Cela, l'auteur de *César Birotteau* l'avait deviné avant lui : rien ne pouvait lui échapper. Mais ce qui n'était, avec le parfumeur de la Reine des roses, qu'une espérance cruellement démentie par les faits devient, avec le père Poirier, une réalité solide. D'une génération à l'autre, cette bourgeoisie a gagné du terrain.

En 1846 (c'est l'année où la pièce est située), le Joseph Prudhomme des caricaturistes a quitté la boutique de ses pères ; des relations sont venues à lui et il s'est affiné. Toujours solennel, il n'a plus cet air de dindon content de soi ; il a moins de vanité naïve et plus d'orgueil. Son visage bien en chair n'est plus engoncé dans ce faux-col rébarbatif aux pointes menaçantes. Il a renoncé à l'habit-bleu tendu sur le gilet de casimir blanc pour adopter la tenue correcte de l'homme d'affaires ; il porte maintenant la redingote impeccable que fleurit, à la boutonnière, un large ruban bien épanoui. Il ne dit plus : « mon comptoir » ou « mon commerce », mais « mon bureau, mes affaires, mon conseil d'administration » et Th. Gautier hésiterait peut-être à s'écrier comme il le faisait naguère : « Quel magnifique imbécile ; jamais la fleur de la bêtise humaine ne s'est plus candidement épanouie. »

Bien installé dans sa fortune qu'il a gagnée, ayant en somme le droit — dont il abuse — de se donner en exem-

ple, M. Poirier n'entend pas courber la tête devant le gendre qu'il a choisi — et E. Augier ne trouve pas cela si ridicule. Vous vous rappelez le dialogue du 3e acte et cette riposte fameuse, ou, si vous préférez, cette passe d'armes :

GASTON

Arrive donc, Hector ! arrive donc ! — Sais-tu pourquoi Jean Gaston de Presles a reçu trois coups d'arquebuse à la bataille d'Ivry ? Sais-tu pourquoi François Gaston de Presles est monté le premier à l'assaut de la Rochelle ? Pourquoi Louis Gaston de Presles s'est fait sauter à la Hogue ? Pourquoi Philippe Gaston de Presles a pris deux drapeaux à Fontenoy ? Pourquoi mon grand'père est mort à Quiberon ? C'était pour que M. Poirier fût un jour pair de France et baron.

LE DUC.

Que veux-tu dire ?

GASTON.

Voilà le secret du petit assaut qu'on ma livré ce matin.

LE DUC, *à part.*

Je comprends.

Mais sous la douche, Poirier s'est ressaisi :

POIRIER.

Savez-vous, monsieur le duc, pourquoi j'ai travaillé quatorze heures par jour pendant trente ans ? Pourquoi j'ai amassé, sou par sou, quatre millions en me privant de tout ? C'est afin que M. le marquis Gaston de Presles, qui n'est mort ni à Quiberon, ni à Fontenoy, ni à la Hogue, ni ailleurs, puisse mourir de vieillesse sur un lit de plume, après avoir passé sa vie à ne rien faire.

LE DUC.

Bien répliqué, monsieur !

Entre les deux aristocraties et les deux puissances qui se heurtent ici, la puissance du nom et la puissance de

l'argent, E. Augier n'entend pas prendre parti ; ou pour mieux dire, il ne veut en sacrifier aucune.

C'est pourquoi, à côté des types extrêmes qui s'affrontent (Gaston de Presles et Poirier), — il a placé ces deux rôles secondaires qui les doublent, aussi éloignés socialement, mais capables de se comprendre et de s'estimer : le chasseur d'Afrique Hector de Montmeyran et l'excellent Verdelet, délicieux de raison et de malice souriante. Et c'est pourquoi surtout il a tracé avec amour ce rôle d'Antoinette à qui vont si aisément les sympathies du public. N'a-t-elle pas toute la fraîcheur de la jeune fille, la droiture et le sérieux de sa classe et en même temps cette hauteur de sentiments, cette délicatesse de cœur, cette noblesse d'âme que son père sera toujours incapable de comprendre ?

Oh ! Chère femme, tu as le cœur de ma mère

s'écrie Gaston de Presles enfin converti et *bondissant* d'enthousiasme ; mais elle simplement :

Celui de la mienne, monsieur !

Et Poirier :

Que les femmes sont bêtes, mon Dieu !...

Mettons qu'elle a le cœur de l'une et de l'autre, qu'elle les rappelle et les rapproche toutes deux. Par elle, peuvent s'effacer les rivalités et les antagonismes d'autrefois et se rejoindre les deux mondes ennemis.

A l'ordinaire, les rôles de femmes sont un peu sacrifiés dans le répertoire d'Augier. Il craignait, en leur accordant trop de place, de se laisser entraîner par le roma-

nesque et d'ailleurs les qualités de force lui conviennent mieux que la grâce et la délicatesse. Antoinette est une délicieuse exception. Celle-ci, il s'est plu à la pousser au premier plan, à en faire l'héroïne véritable : c'est qu'en elle s'incarne l'idée maîtresse de la pièce et qu'à ses yeux, plus qu'une jeune femme attendrissante, elle est la personnification même de l'honneur bourgeois.

E. Augier a cette conviction rassurante que les enfants ont d'abord les qualités de leur famille et quelques autres en plus — que d'une génération à l'autre les sentiments et les esprits s'affinent — que le progrès et l'ascension des classes procèdent par étapes (ai-je besoin de vous rappeler ici la théorie chère à M. P. Bourget) — et qu'il faut avoir confiance en la force du temps.

Les problèmes sociaux résolus par la jeunesse et l'amour : beau sujet de peinture allégorique pour un palais législatif. Je ne sais si les politiciens et les sociologues professionnels se déclareraient satisfaits de cette solution. Mais un public de théâtre, quand arrive le dernier acte, s'en accommode fort bien.

Ainsi la famille est une réalité vivante, le principe et la garantie de l'ordre social. Cette famille, cette bourgeoisie qui venait de se sentir menacée directement par la poussée de 48 et à qui l'empire apportait, au prix de quelques libertés, une sécurité provisoire, Augier s'est constitué son avocat, je dirais presque son apôtre.

Tout le préparait à cela, la nature de son talent, les souvenirs et les traditions de son enfance. Né à Valence en 1820, d'une famille de petite bourgeoisie provinciale ;

étudiant en droit et clerc d'avoué jusqu'au moment où s'est emparé de lui le démon du théâtre, sa vie s'est déroulée paisiblement, sans orage, dans une atmosphère d'ordre, d'équilibre, de vertu moyenne, dans la quiétude d'un foyer bien établi. Ce sont des impressions très douces et que l'on n'oublie pas. E. Augier ne sera pas de ces écrivains audacieux et combatifs qui vont de l'avant au risque de semer des ruines autour d'eux.

Or ce précieux équilibre, des dangers perpétuels le menacent, quelques-uns d'autant plus graves qu'ils viennent de ce qui, justement, est son principe et son essence. Par définition, une société bourgeoise, celle dont M. Poirier et son ami Verdelet sont les types éminents, repose sur la puissance et le prestige de l'argent. C'est à la fois sa force et sa faiblesse ; c'est l'armature qui la soutient et c'est ce qui tend à la corrompre.

Par l'argent, de grandes choses sont possibles. Les énergies se tendent mais les cœurs se durcissent. Trop vite, chez les grands brasseurs d'affaires, tels qu'Augier, esprit simpliste, se plaît à les concevoir, la délicatesse des sentiments, les scrupules moraux apparaissent des faiblesses puériles. Le plaisir de la lutte les entraîne. Le succès justifie tout. Il n'est plus de vertu supérieure à la probité commerciale, — ni de morale au delà des articles du code civil. Je n'ai pas besoin de vous dire les noms de Vernouillet et Charrier dans *les Effrontés*, du père Roussel dans *Ceinture dorée* et de cet immortel Me Guérin.

E. Augier a tracé leur portrait avec une âpreté particulière. Il leur en veut de compromettre, par leur bassesse d'âme, la classe à laquelle ils appartiennent et,

grands bourgeois eux-mêmes, de déshonorer la bourgeoisie. Pour lui, il n'admet pas que cette bourgeoisie puisse être moins susceptible que la noblesse ou plus accommodante en matière d'honneur. Il lui déplaît que les affaires soient trop souvent une lutte où règne la loi du plus fort, que la générosité ne soit pas l'âme du commerce et que l'argent qu'on gagne, d'autres le perdent, fatalement.

Il est curieux en tout cas de voir (quand arrive l'heure du dénouement et quand il importe de rétablir l'ordre compromis) avec quelle facilité ses enrichis renoncent à leur fortune mal acquise. S'ils hésitent encore, leurs fils sont là pour les encourager et au besoin pour les contraindre à restituer ce butin. Rappelez-vous la délicatesse de Caliste Roussel, l'intervention énergique d'Henri Charrier, celle du colonel Guérin... Celui-ci surtout est catégorique et péremptoire. Il ne veut rien garder de ce qu'il possède. Et comme son vieux renard de père risque une timide défense,

Mais colonel il me semble que vous le prenez de bien haut

— il a cette réplique de grande allure :

C'est que vous n'êtes pas habitué à me voir debout !

Applaudissements, bien entendu. Peut-être pourrait-il songer, remarque J. Lemaître, que celui qu'il écrase de tout son mépris est son père malgré tout, — que cette fortune, il en a joui — que, sans elle, qui sait... Il n'y songe pas une minute ; Augier pas plus que lui-même, et pour que la leçon soit plus frappante, il a eu soin de lui faire revêtir son grand uniforme (je cite les indications scéniques) « sa grande tenue de lieutenant-colonel

de la troupe de ligne, la croix de commandeur au cou, sur la poitrine les médailles d'Italie, de Crimée et du Mexique. »

Il faut toujours compter sur la délicatesse des enfants pour corriger l'âpreté ou l'avarice des pères, — comme en d'autres circonstances, ils en corrigent la vulgarité.

A côté des hommes d'argent, un autre danger redoutable pour la morale et la société bourgeoises : l'amour vénal et la courtisane. Celle-ci est en dehors de l'ordre établi, et elle en a conscience et il lui arrive d'en souffrir, quand elle a conservé, dans son existence aventureuse, quelque reste de générosité. Que n'ai-je suivi la voie commune, gémit dona Clorinde de l'*Aventurière* :

> Ma jeunesse au soleil se fût épanouie ;
> Par un hymen fécond doucement réjouie,
> J'attendrais la vieillesse entre de beaux enfants.

Je ne vous dis pas que les vers soient de premier ordre, mais vous voyez le sentiment :

> Je ressemble au marin fatigué de la mer,
> Et, comme il porte envie à la tranquille joie
> Des rivages heureux que son vaisseau côtoie,
> Ainsi je porte envie au monde régulier...

Le monde régulier, tout est là.

Mais Emile Augier ne lui permettra jamais d'y trouver une place et de le corrompre peut-être de sa contagion. Il n'est pas de ceux qui prêchent l'indulgence ou qui se sentent émus des souffrances de la *Dame aux Camélias*. Sans hésiter il prend parti pour le père Duval.

Comme les *Filles de marbre* de Th. Barrière, le *Mariage*

d'Olympe, joué le 17 juillet 1855, n'a pas d'autre objet que de répondre aux défenseurs de Marguerite Gautier et de prendre le contre pied de la thèse de Dumas. Dès la première scène, on est fixé :

La turlutaine de notre temps, c'est la réhabilitation de la femme perdue... déchue comme on dit ; nos poètes, nos romanciers, nos dramaturges remplissent les jeunes têtes d'idées fiévreuses de rédemption par l'amour, de virginité de l'âme et autres paradoxes de philosophie transcendante.. que ces demoiselles exploitent habilement pour devenir dames et grandes dames. — Je me moquerais bien du Code Pénal en pareille circonstance ! Si vos lois ont une lacune par où la honte puisse impunément s'introduire dans les maisons, s'il est permis à une fille perdue de voler l'honneur de toute une famille sur le dos d'un jeune homme ivre, c'est le devoir du père, sinon son droit, d'arracher son nom au voleur, fût-il collé à sa peau comme la tunique de Nessus.

Pour conclure :

Vous n'admettez donc pas de Madeleines repenties. — Si fait, mais au désert seulement.

Je sais bien que celui qui parle ainsi c'est un vieux marquis entiché de sa noblesse. Mais c'est bien la pensée de l'auteur.

Je ne vous raconterai pas la pièce, une des plus médiocres qu'il ait écrites. Une seule chose est intéressante, l'espèce de colère qu'il a apportée à tracer le portrait de cette Olympe Taverny. Aucun rapport, non seulement avec la malheureuse Marguerite Gautier, mais avec cette baronne d'Ange que Dumas avait fait vivre trois mois plus tôt. Aucune élégance, même superficielle, aucune finesse d'esprit ou d'allure. Il a accumulé toutes les bassesses, toutes les vulgarités, tous les instincts les plus vils. — Rien ne peut la toucher, ni l'amour du jeune dadais qui lui a donné son nom, ni l'honneur et la dignité de

cette famille où elle est entrée par surprise, ni la confiance que lui témoigne une innocente jeune fille. Arrivée à son but, elle n'a qu'une pensée, le regret de ses débauches anciennes, la nostalgie de la boue. — Et la voici encore affublée d'une mère inénarrable, sorte de concierge en rupture de cordon, énorme commère joviale, suant l'alcool et le vice. Et Augier nous présente tout ce joli monde en liberté. Si bien que cette pièce de tendances ultrabourgeoises ferait songer par instants à ces pièces du Théâtre Libre qui, trente ans plus tard s'appliqueront précisément à horrifier les bourgeois.

En présence de ces monstres, il ne reste aux honnêtes gens qu'un parti à prendre : le coup de pistolet du dénouement. C'est seulement en 1873, près de vingt ans plus tard, au temps de la *Femme de Claude* que Dumas prononcera sa fameuse condamnation : « Tue-là ! » Dans son zèle à défendre la société et la famille, le bon et pacifique bourgeois E. Augier n'a pas attendu si longtemps.

Il est plus rigoureux encore dans les *Lionnes pauvres* de 1858 et cela se conçoit : ce qui est ici menacé ce n'est plus une grande famille, c'est un humble foyer de petite bourgeoisie et cela l'intéresse bien davantage. D'autre part, le marquis de Puygiron peut se défendre des entreprises d'une Olympe Taverny. Mais le pauvre M. Pommeau !...

Ce pauvre diable timide, embarrassé de lui-même, sans élégance, sans énergie (sauf pour le travail), dont l'horizon s'arrête aux dossiers de son étude — et qui a commis la folie d'épouser une jeune femme, légère, insouciante,

sans cœur, aimant le luxe et le plaisir, ayant de cervelle ou conscience à peu près autant qu'un oiseau des îles. Vous voyez l'inévitable. L'histoire est banale et je ne m'en plains pas car c'est par là qu'elle est humaine : l'aveuglement obstiné du mari, fait de naïveté et de confiance, les soupçons longtemps écartés qui se précisent, cette atroce vérité qui s'impose et alors ce sursaut de violence où il y a de tout (révolte de l'honnête homme trahi, désespoir d'un amour profond) et l'effondrement total. Certes tout cela est émouvant et ne manque pas de grandeur.

Mais l'auteur n'est-il pas passé à côté du sujet véritable et l'intérêt ne serait-il pas de montrer comment, par quelle série de dégradations, Séraphine est tombée de la légèreté et de la coquetterie à l'adultère, de l'adultère à l'amour vénal ?

N'est-il pas, je ne dis pas injuste au point de vue moral, mais maladroit au point de vue dramatique de nous la présenter ainsi, du 1er au 5e acte, au dernier degré de l'avilissement et de l'inconscience — et de sacrifier toute psychologie, quand l'étude psychologique devrait être au premier plan.

Flaubert, un an plus tôt, avait nuancé autrement le personnage de Mme Bovary, une assez proche parente, après tout, de Séraphine, et, lui qui n'était pourtant pas sentimental, il ne s'était pas cru obligé d'écarter de son œuvre toute lueur de sympathie ou de pitié...

Mais Augier n'a qu'une préoccupation. Au fond ni Pommeau, ni Séraphine ne l'intéressent par eux-mêmes. Il s'agit avant tout de venger la famille outragée. Une

responsabilité pareille ne permet aucune faiblesse et c'est un peu le défaut de toute cette série de pièces, — de comédies et de drames bourgeois.

*
**

Peut-on dire qu'Emile Augier se soit renouvelé par la suite et qu'il ait après 1860 élargi sa manière ? Lui-même le croyait et se rappelait avec fierté *les Effrontés* et *le Fils de Giboyer :* ils ont fait assez de bruit. — « Mes pièces sociales » disait-il et on l'a répété après lui. — C'est beaucoup dire peut-être.

Sans doute on peut trouver ici plus de vie extérieure, un mouvement plus gai, une verve satirique plus savoureuse. — Les allusions directes donnent au tableau un attrait d'actualité à quoi les contemporains furent sensibles et qui souleva bien des colères et des polémiques. S'attaquer à E. de Girardin, à Louis Veuillot et quelques autres : Il fallait avoir de l'audace et ne pas craindre les répliques et les représailles. — Je vous ai dit qu'Augier est un homme loyal avant tout, qui ne recule pas devant les conséquences de sa pensée, quand il arrive à la préciser et à en être maître.

Mais justement, c'est cette pensée elle-même qui manque d'envergure et, même ici, ne se renouvelle pas. Si E. Augier entre maintenant dans la lutte des partis au lieu de rester dans le cadre limité d'une famille, c'est que les mêmes intérêts toujours lui semblent en péril. Ces rivalités de classes, ces excès de la presse livrée aux financiers, les audaces de la spéculation et des coups de

bourse, tout cela porte atteinte à l'ordre social et au crédit public. Il ne voit guère autre chose. — Et si la bourgeoisie régnante en entend de dures, n'est-ce pas qu'elle se refuse à remplir le rôle qui devrait être le sien, qu'elle déserte son parti, qu'elle abandonne, avec Maréchal et ses semblables, ce qui est cher à E. Augier, je veux dire la tradition libérale de 89 pour servir, par ambition personnelle, ce qu'il appelle les forces de réaction ?

L'optimisme le plus bourgeois continue d'ailleurs, comme par le passé, à présider aux dénouements, le bohême Giboyer se relevant de ses faiblesses par une délicatesse de sentiment paternel assez inattendue et les partis politiques en présence arrivant à une apaisante concentration par le mariage de Fernande, héritière des grands bourgeois de droite, et de ce noble Maximilien, descendu des hauteurs de l'extrême-gauche où son père sème le vent et la tempête. Toujours et malgré tout : les jeux de la politique, de la jeunesse et de l'amour. A la longue, cela finit par avoir quelque monotonie.

Vous voyez avec quelle fermeté il se tient sur le terrain qu'il a choisi et vous voyez aussi quelles réserves seraient légitimes.

La morale de ce très honnête homme manque de générosité et d'élan. Très stricte contre ce qui menace les intérêts matériels de la famille ou l'ordre établi, elle serait plus accommodante pour tout le reste ou du moins elle s'en soucie peu. C'est une morale utilitaire, une morale de conservation sociale — je n'ose pas dire une morale de gendarme ou de garde champêtre.

Peut-être aussi (et l'on en a l'impression surtout dans

ces deux comédies politiques) lui manque-t-il une certaine ouverture d'esprit. Fidèle à ses traditions de famille, il est resté un peu le libéral à la manière de 1840, nourri dans l'admiration des philosophes du XVIII[e] siècle. Ses opinions sur les Jésuites, sur le péril noir viennent en droite ligne d'E. Sue et du *Juif errant* ; par moments, elles viennent même de M. Homais.. D'ailleurs il ne redoute pas moins les socialistes, les journalistes, les artistes indépendants et débraillés, toutes les bêtes noires de la bourgeoisie, les sceptiques plus que les autres. Bon patriote, cocardier, anticlérical, les chansons de Béranger le ravissent ; elles sont restées pour lui un des chefs-d'œuvre du lyrisme français... Mais tout cela est un peu la rançon de ses précieuses qualités.

La guerre de 1870 et surtout la Commune furent pour E. Augier un coup très rude. *Jean de Thommeray* (1873) exprima noblement ses angoisses patriotiques, mais il y avait plus que cela. Dans un monde nouveau et tout frémissant encore, il ne retrouvait plus ces principes d'ordre dont il s'était fait le défenseur. Bouleversée jusque dans ses principes essentiels, la société cherchait péniblement son équilibre. Tout paraissait à reconstruire. Et dans ce tumulte, les luttes de partis étaient plus ardentes que jamais.

De là sans doute cette lassitude et cette sorte de découragement qui s'emparent de lui. Les années de production intense et joyeuse sont finies. De longs intervalles de silence séparent ses pièces nouvelles. Trois ans après *Jean de Thommeray*, *Madame Caverlet* en

1876 ; — en 1878 *les Fourchambault* puis la retraite définitive. Je ne dis pas l'oubli, car sa gloire demeure intacte et se maintiendra. Mais il entre déjà glorieusement dans le passé.

Le théâtre désormais a d'autres besoins. Il n'est pas resté à l'abri de cette fièvre universelle ; cet art d'équilibre et de raison ne suffit plus. Ce que réclame le public, ce sont ou des banalités qui l'amusent ou des pièces qui répondent à ses inquiétudes. E. Augier voudrait lui donner l'un et l'autre ; mais il n'y réussit pas aisément.

Il a bien un exemple sous les yeux. Longtemps discutées, les pièces audacieuses de Dumas s'imposent maintenant. Le Français qui pour la première fois a daigné l'accueillir en 1874, avec une reprise du *Demi-Monde*, annexe peu à peu à son répertoire ses comédies les plus retentissantes d'autrefois et réclame jalousement toutes ses œuvres nouvelles : *l'Etrangère* (76), la *Princesse de Bagdad* (81), en attendant *Denise* (85) et *Francillon* (87).

Dans les dernières tentatives qu'il a risquées (je veux dire *Madame Caverlet* ou *les Fourchambault*), Augier semble subir l'influence de son brillant rival ; il s'engage à son tour dans cette voie ; il se risque à soutenir, dans le cadre d'une action romanesque, des thèses sociales, — mais avec quelle prudence encore, quelle inquiétude de dépasser la mesure, quel esprit de conciliation. « O Dieu ! s'écrie un de ses personnages (le jeune Henri Merson) où est le droit, où est le devoir, où est la vérité ? » Et à ces questions redoutables, l'auteur ne prétend pas apporter des solutions catégoriques.

Tandis que Dumas bataille avec l'ardeur que vous

savez et met son plaisir à soulever l'indignation, les idées qu'E. Augier porte sur le théâtre semblent avoir peur d'elles-mêmes et des conséquences qu'il entrevoit. Il ne pose une thèse qu'avec le désir d'en affaiblir la portée : ses audaces s'arrêtent en chemin, ses réquisitoires tournent en plaidoiries. Il écrit *Madame Caverlet* pour se faire le champion du divorce, et il en montre surtout les dangers. Il porte à la scène le fils naturel, mais ce bâtard loin de crier ses colères comme, dix ans plus tôt, celui de Dumas, loin de se dresser en révolté contre son père, ne réclame que le droit de le sauver et tout finit par une embrassade générale. — Si bien que l'on a cette impression étrange que ces pièces, où il travaille avec plus d'aisance que jamais la matière dramatique, ou sa technique est le plus sûre et le plus habile, sont celles en même temps où sa pensée est le plus hésitante.

Ainsi s'accuse la dualité qui est le grand défaut de cette formule théâtrale attachée à combiner deux éléments contraires : une étude austère de mœurs, de milieux ou de caractères d'une part, de l'autre une petite histoire romanesque qui nous conduise par des chemins fleuris à un dénouement conjugal.

Ceci, c'est l'héritage de Scribe et, je vous le disais en débutant, Augier, pas plus que Dumas, n'a eu le courage de s'en dégager. Il a toujours eu le culte de la pièce bien faite, il excelle à manœuvrer une intrigue suivant les formules éprouvées ; il connaît toutes les recettes du métier. Il sait à merveille poser une situation et l'exploiter, préparer ses effets, faire rebondir l'action d'acte en acte, filer une scène, trouver au moment précis

le mot décisif, — enlever un dénouement, piquer la curiosité du public par l'imprévu et satisfaire en même temps son goût pour la logique, le romanesque et la clarté. On peut trouver qu'il perd parfois son temps à toutes ces architectures et qu'il attache trop de prix à des effets de théâtre. Mais il serait tout à fait injuste de le juger sur ce qui n'est que l'extérieur et le cadre de son œuvre. Par dessous ces habiletés vulgaires, son art est simple et droit. Toute une époque revit dans ses comédies loyalement construites... et surtout il a créé de la vie. N'oublions pas que nous lui devons quelques figures qui, par la vigueur du trait et la sobriété du coloris, par leur puissance de réalité et leur vérité générale, évoquent les plus glorieux souvenirs de notre tradition française.

M. Poirier, le bourgeois parvenu qui, avec moins de verve bouffonne mais plus de vérité directe, fait renaître, parmi nous l'immortel M. Jourdain.

Giboyer le bohême cynique, prêt à toutes les besognes, déshonoré mais non sans quelque honneur à sa manière, dévoyé, mais ayant conscience de sa déchéance, l'héritier de ces polémistes du XVIII[e] siècle contre lesquels Voltaire a bataillé (et n'est-il pas un peu Voltaire lui-même ?) — Giboyer en qui revivent à la fois la gaîté des Scapin, la fantaisie de ce neveu de Rameau à qui Diderot a tant donné de lui-même, et la verve satirique de Figaro — d'un Figaro qui, pour se rapprocher de nous, aurait laissé au magasin des accessoires sa petite veste, sa résille et sa guitare.

M[e] Guérin, petit-fils de Turcaret, proche parent aussi des manieurs d'argent de la Comédie humaine, ce petit

vieillard chafouin et sournois, aux yeux gris et durs, au crâne chauve, à la parole brève... Un air de bourgeois tranquille, avec ses favoris grisonnants, admiré et redouté de sa femme et de ses voisins, inattaquable aux yeux de la loi qu'il a toujours observée (« Je la tourne, donc je la respecte »). Et au-dessous, quelle âme de boue, buveur, débauché, rapace, redoutable avec les siens et avec les autres — prudhommesque et effrayant...

Ces personnages — et quelques autres encore — tranchent en vigueur sur la grisaille des souvenirs que nous laisse, dans son ensemble, ce théâtre bourgeois. Ils vivent d'une vie qui leur est propre. Ils vivent en dehors de l'œuvre qu'ils ont animée de leur présence et leur vérité profonde n'est pas touchée ou compromise par ses faiblesses. Peu importe que cette œuvre soit chargée de conventions ou empêtrée d'un romanesque puéril. Ils se sont détachés d'elle, et de l'auteur ; ils ne vieillissent pas avec elle ; ils continueraient à vivre, même si elle avait quitté la scène pour n'y plus remonter.

Créer des personnages de ce caractère, de cette solidité, c'est le don des plus grands. Je ne voudrais pas me risquer à des comparaisons écrasantes et lui jeter à mon tour le pavé de l'ours. Mais enfin il faut bien le dire. Si nous pensons à quelqu'un devant ces types d'humanité, ce n'est certes plus à Scribe, c'est à Balzac — et je ne connais pas de plus bel éloge.

III

Le Théâtre d'A. Dumas

Du théâtre d'E. Augier se détachent quelques figures d'un relief assez vigoureux pour se projeter individuellement en pleine lumière, d'une vérité cependant assez générale pour qu'on ait aussitôt l'impression de les reconnaître.

Rien de pareil dans le répertoire d'A. Dumas fils et je préfère vous signaler tout de suite les lacunes de ce puissant talent, d'autant qu'elles aussi attestent son originalité. Ce n'est pas que, dans la foule des personnages qu'il a mis en scène, on ne rencontre quelques noms qui aient surnagé. Certains sont restés populaires et sont passés dans le langage commun, avec une signification précise, mais sans que nous attachions à eux des physionomies très particulières et marquées. — La baronne d'Ange, M. Alphonse jouissent, si l'on peut dire, de quelque célébrité ; mais ils évoquent des catégories sociales, peu recommandables d'ailleurs, plutôt que des individus.

D'autres sont plus inconsistants. Je ne parle pas des fantoches qu'Alexandre Dumas dans ses mauvais jours (le

jour de *l'Etrangère* par exemple) est capable de réunir dans une seule pièce et qui sont dignes du mélodrame le plus banal : le viveur au cœur sec, l'aventurière qui bouleverse les familles (celle-ci nous l'avions rencontrée chez Augier et nous nous serions passés de la revoir), l'américain loyal, catégorique, affairé et le jeune ingénieur ardent et grave qui peut à volonté devenir explorateur en disponibilité, officier de marine ou maître de forges. L'essentiel est qu'il soit brun, d'une élégance sobre d'homme sérieux, qu'il ait l'œil profond, la voix sombre et veloutée. Ici, nous sommes sur le grand chemin qui vient d'E. Scribe et qui conduit à G. Ohnet. Et cela est négligeable.

Mais même les meilleures pièces de Dumas laissent psychologiquement, une impression d'artificiel. Les héroïsmes qu'il met en scène ont toujours quelque chose de tendu, et de volontaire. Il ne se préoccupe pas, comme les classiques, de maintenir le contact avec l'humanité.

Vous connaissez, dans M. Alphonse, la pénible situation où se trouve le commandant Montaiglin et la découverte qu'il fait dans son ménage : sa femme, de vingt ans plus jeune, s'est laissé séduire, avant le mariage, par un aventurier, une enfant est née que l'on ne peut abandonner à tous les hasards. Certes l'indulgence, le pardon est très explicable ; dramatiquement, on peut le faire accepter du public. Mais encore faudrait-il qu'on eût l'impression d'une lutte, qu'on sentît un déchirement, une angoisse, un commencement de révolte aussitôt étouffée. Ce serait humain, mais ce serait trop peu pour la grandeur d'âme que Dumas prête à Montaiglin ; l'auteur lui refuse

toute faiblesse. Il n'a que le droit d'absoudre... et de parler. Il use du premier et abuse du second.

Voici le point culminant de la scène. Raymonde vient de se trahir par un de ces accents qui ne trompent pas.

MONTAIGLIN.

Raymonde ! C'est ta fille.

RAYMONDE, *se jette dans les bras de Montaiglin avec un cri d'aveu, de repentir et de confiance.*

Ah !

MONTAIGLIN *la tient dans ses bras. Après un silence, et une grande lutte intérieure.*

C'est bien, nous la garderons.

Cette *grande lutte intérieure* c'est ce qui nous intéresse, c'est tout le sujet. Mais Dumas préfère s'en remettre à notre imagination :

RAYMONDE, *se reculant, le regardant avec admiration et joignant les mains.*

Qu'est-ce que tu dis là, si simplement ? Nous la gardons ! tu le veux bien ? Tu me pardonnes ?

MONTAIGLIN.

Je n'ai pas à te pardonner ; je ne t'ai rien demandé ; tu ne m'as pas menti. Tu aurais peut-être mieux fait, dans l'intérêt de l'enfant, de me dire la vérité plus tôt, voilà tout.

Que pensez-vous de cette subtilité de dialectique ? De ce *peut-être... dans l'intérêt de l'enfant* ?... Devant cette magnanimité, Raymonde est prise de vertige :

RAYMONDE.

C'est vrai ; mais comment prévoir qu'il y aura dans le monde un

homme assez généreux pour comprendre et pardonner tout de suite. J'étais mère et j'ai voulu rester mère. Oui, j'aurais dû tout te dire lorsque Dieu m'a mise sur ton chemin ; je te dirai tout, tu verras ce que tu dois faire.

MONTAIGLIN

Je sais tout ce que je dois savoir.

RAYMONDE

Tu n'exiges pas que je me confesse, que je rougisse et que je m'humilie ?

MONTAIGLIN

A quoi bon ?

RAYMONDE

Tu me méprises ?

MONTAIGLIN

Je te plains ! Créature de Dieu... Etre vivant et pensant qui as failli, qui as souffert, qui te repens, qui aimes et qui implores, où veux-tu que je prenne le droit de te punir ?

RAYMONDE

Ah ! tu es trop noble, tu me dépasses trop ! Je ne comprends plus, mais je t'admire, je te bénis et je t'aime.

Nous aussi, nous sommes disposés à l'admirer et à le bénir, si cela peut lui être agréable ; mais nous ne comprenons pas beaucoup plus que Raymonde ce stoïcisme paisible et cette surhumaine ou inhumaine humanité.

La vérité, c'est que Dumas est incapable de s'abstraire de son théâtre, de conduire un sujet du dehors (objectivement, comme l'on dit), de se détacher de ses personnages pour les laisser évoluer suivant la logique du caractère qu'il leur a donné. Peut-on dire même qu'il leur donne un caractère ? Il se contente de leur tracer un emploi, une ligne dont ils ne s'écarteront pas.

Il s'installe au centre de son intrigue et c'est lui qui règle les mouvements. Il décide, il commente, il explique — et tout cela est la preuve d'une personnalité vigoureuse, d'une passion émouvante pour les idées, mais dramatiquement c'est un danger. Nous sommes en présence de pantins — admirables — mais dont nous voyons les ficelles entre ses doigts.

De là, la tranquillité imperturbable de ses héros. — Pas plus que Montaiglin n'a conscience que sa générosité nous dépasse trop pour nous émouvoir, Olivier de Jalin du *Demi-Monde* et de Ryons dans *l'Ami des femmes* ne sentent ce qu'il y a chez eux d'indiscrétion, de brutalité — je ne veux pas dire de goujaterie. Psychologue par son emploi, de Ryons n'aura pas le moindre scrupule de délicatesse à violer les secrets de Jane de Simerose, à lui imposer son autorité. Il la sauvera malgré elle puisqu'il est chargé de la sauver : C'est un terreneuve qui aurait la dent dure. — Justicier par la volonté de l'auteur, Olivier ne se demande pas davantage s'il a vraiment le droit de déclarer à la baronne d'Ange dont il fut l'amant cette guerre sans merci et de dévoiler un secret qui n'appartient pas à lui seul. Tous deux suivent le plan qui leur fut tracé. Ils opèrent en chirurgiens indifférents à la douleur, inaccessibles à la pitié.

Et voici enfin la théorie des personnages à qui l'auteur confie non plus d'agir mais de parler en son nom : car il ne suffit pas à Dumas que ses idées personnelles soient traduites en de longues préfaces, admirables d'ailleurs de verve et d'éclat, il faut qu'elles débordent sur le drame lui-même, qu'elles en suivent toutes les péripéties, qu'un

personnage spécial soit chargé d'en débiter les morceaux. —Les raisonneurs (ou les confidents) sont dans notre théâtre un emploi traditionnel, mais jamais ils n'avaient tenu tant de place. Il en est de tout âge, de tout milieu, de toute profession, — de très jeunes pimpants et légers, de très vieux pleins de gravité et de sagesse souriante, des gens du monde, des philosophes, des économistes, des docteurs(de l'âme et du corps) et cela fait beaucoup de paroles — point méprisables, car c'est Dumas qui dicte leurs propos, mais un peu encombrantes tout de même et qui nous obligent trop à penser à lui.

*
**

C'est là la grande réserve qui s'impose. Il me tarde d'arriver à ses mérites qui sont de premier plan.

Psychologue médiocre peut-être, Dumas est en revanche un observateur singulièrement avisé et pénétrant. Les sujets d'observation d'ailleurs ne lui ont pas manqué — et dans tous les milieux — si bien que son expérience est riche de souvenirs. Quand E. Augier nous conduit hors de la famille bourgeoise de ses rêves, dans des milieux plus équivoques, il semble le premier étonné et scandalisé de ses découvertes — ce qui témoigne d'une ingénuité fort respectable. C'est un homme qui rapporte, de régions à peu près inconnues, quelques souvenirs de voyage.

Ces régions, A. Dumas a toutes les raisons de les connaître, il y a vécu. Sa jeunesse ne s'est pas écoulée dans une paisible demeure provinciale toute parfumée de traditions et de vertus.

Le père Dumas avait eu ce fils inattendu, en 1824, d'une petite ouvrière en couture, Catherine Lebaye, âgée de 30 ans (lui-même en avait 22), bonne fille sans instruction remplacée bientôt par des favorites plus reluisantes. Comme c'était le meilleur des hommes, il accueillit joyeusement cet héritier, mais comme il était dépourvu de toute qualité domestique, il ne songea guère à s'en occuper : il valait peut-être mieux qu'il en fût ainsi.

L'enfant fut confié d'abord à un assez singulier personnage, Prosper Parfait Goubaux, professeur et amateur de théâtre, plus ou moins maître de pensions, traducteur des *Philippiques* et fabricant de mélodrames, collaborateur de Dumas pour *Richard d'Arlington* (1831). De là, il passa au collège Bourbon où il acheva ses études sans que personne les surveillât de près.

A-t-il vraiment souffert de cette situation irrégulière, et faut-il chercher des souvenirs de sa jeunesse dans le drame du *Fils naturel ?* Je ne le pense pas. Cette amertume n'est pas la sienne (son père d'ailleurs l'avait reconnu de bonne heure (1831) et il suffit de parcourir la préface de la pièce.

Il y passe en revue toute la carrière du géant dont il est le fils :

> Alors commença ce travail cyclopéen qui dure depuis quarante années. Tragédie, drame, histoire, romans, voyages, comédies, tu as tout rejeté dans le moule de ton cerveau et tu as peuplé le monde de la fiction de créations nouvelles. Tu as fait craquer le journal, le livre, le théâtre, trop étroits pour tes puissantes épaules ; tu as alimenté la France, l'Europe, l'Amérique ; tu as enrichi les libraires, les traducteurs, les plagiaires ; tu as essoufflé les imprimeurs, fourbu les copistes, et, dévoré du besoin de produire, tu n'as peut-être pas toujours assez

éprouvé le métal dont tu te servais et tu as pris et jeté dans la fournaise, quelquefois au hasard, tout ce qui t'est tombé sous la main. Le feu intelligent a fait le partage. Ce qui venait de toi s'est coulé en bronze, ce qui venait d'ailleurs s'est évanoui en fumée. Quelquefois, tu posais ton lourd marteau sur ta large enclume. Tu t'asseyais sur le seuil de ta grotte resplendissante, les manches retroussées, la poitrine à l'air, le visage souriant ; tu t'essuyais le front ; tu regardais les calmes étoiles en respirant la fraîcheur de la nuit, ou bien tu te lançais sur la première route venue, tu t'évadais comme un prisonnier ; tu parcourais l'océan, tu gravissais le Caucase, tu escaladais l'Etna, toujours quelque chose de colossal, et, les poumons remplis à nouveau, tu rentrais dans ta caverne. Ta grande silhouette se détachait en noir sur le foyer rouge, et la foule battait des mains ; car, au fond, elle aime la fécondité dans le travail, la grâce dans la force, la simplicité dans le génie et tu as la fécondité, la simplicité, la grâce et la générosité, que j'oubliais, qui t'a fait millionnaire pour les autres et pauvre pour toi. Puis, un jour, il y a eu distraction, indifférence, ingratitude de la part de cette foule attentive et dominée jusqu'alors. Elle se portait autre part, elle voulait voir autre chose. Tu lui avais trop donné. C'était nous qui étions venus ! nous les enfants, nous les petits, qui avions poussé pendant ce temps-là et qui faisions le contraire de ce que vous aviez fait, vous les grands. Voilà tout. Tu es devenu « Dumas père » pour les respectueux, « le père Dumas » pour les insolents, et, au milieu de toute sorte de clameurs, tu as pu entendre parfois cette phrase : « Décidément, son fils a plus de talent que lui ! »

Comme tu as dû rire !

Eh bien, non ; tu as été fier, tu as été heureux, semblable au premier père venu ; tu n'as demandé qu'à croire, tu as cru peut-être ce qu'on disait ! Cher grand homme, naïf et bon ! qui m'aurais donné ta gloire comme tu me donnais ton argent quand j'étais jeune et paresseux, je suis bien heureux d'avoir enfin l'occasion de m'incliner publiquement devant toi, de te rendre hommage en plein soleil et de t'embrasser comme je t'aime, en face de l'avenir.

Si vous voulez, c'est un morceau de théâtre, mais d'une belle allure tout de même.

Si l'on veut avoir le ton des relations qui les unissent, ce n'est pas dans le *Fils naturel*, c'est dans le *Père prodigue* qu'on le trouverait. Or vous savez avec quelle tendresse émue et souriante André de la Rivonnière parle du grand enfant dont il est le fils, incapable de se

conduire, mais si séduisant et affectueux. La pièce d'ailleurs est une des plus aimables qu'il ait écrites, les deux premiers actes au moins ; il est fâcheux que le romanesque prenne ensuite le dessus avec cette histoire de jalousie et de duel. On se bat trop en duel dans les dénouements de Dumas : c'est un moyen si commode d'évincer les personnages encombrants ou inutiles.

Au sortir du collège, son père le prit avec lui. C'était, vous l'avez vu, le meilleur des amis, mais c'était aussi une fréquentation déplorable. Habitué à ne jamais se contraindre, trop franc pour rien dissimuler, il fit de cet enfant le compagnon de toutes les heures (et il en était de joyeuses), le confident de tous ses écarts de conduite, un camarade de plaisir. Les mémoires du grand amuseur sont, à cet égard, pleins de confidences qui, de tout autre, seraient scandaleuses et qui témoignent d'une inconscience ahurissante : vous m'excuserez de ne pas m'y arrêter.

De cette éducation singulière viennent certains traits de sa physionomie. Elevé dans la bohême des ateliers, des coulisses et des petits journaux, Dumas fils en a gardé les allures dégagées et fringantes, la franchise agressive, l'amour de la réclame et du scandale. — Mais, par une conséquence plus inattendue, ces habitudes de désordre ont provoqué chez lui une manière de réaction et ont éveillé dans son esprit le goût du sérieux et de l'effort... C'est ainsi que l'on devient moraliste par les mauvaises fréquentations. Seulement, on reste un moraliste un peu inquiétant.

Jusqu'à l'âge d'homme, il n'a guère connu que des femmes faciles. Il n'est pas surprenant que dans son théâtre une grande place leur soit réservée. *La Dame aux Camélias* déjà, le plus romanesque et romantique de ses drames, s'ouvre sur un premier acte d'un réalisme puissant et pris sur le vif. « Tout s'est passé dans la réalité, nous avertit une note, comme on le voit sur la scène ». — L'existence de Marguerite Gautier, le milieu où elle brûle les dernières années qui lui restent à vivre, les habitudes qu'elle a contractées, tout cela nous apparaît en pleine lumière, dans un brouhaha de plaisanteries vulgaires, de chansons, de rires, de répliques entrechoquées, — et par instants, à quelque détail saisissant, on entrevoit le drame qui se prépare.

A. Dumas, qui se substitue si volontiers aux personnages essentiels de son théâtre, laisse vivre les comparses de leur propre vie. Tout un monde, ou un demi-monde, ou un quart de monde qui s'offre à nos regards, coloré, cynique, corrompu. Une galerie de portraits et de silhouettes qui, d'œuvre en œuvre, s'enrichit. Il y a là toutes les variétés du genre.

Auprès de Marguerite, faisant autour d'elle une cour assez crapuleuse, la joyeuse Olympe affublée de son inénarrable Saint-Gaudens ; — la charmante Nichette, si gentiment amoureuse ; — Prudence, la fille d'âge mûr, rapace et fielleuse, réduite à vivre du luxe de ses camarades plus fortunées et que l'on verra bientôt marchande à la toilette, concierge d'une maison meublée, ouvreuse dans un petit théâtre.

Sur un plan supérieur, l'entretenue de haute volée et

la femme du monde déchue, Suzanne d'Ange et Valentine de Santis ; — l'impayable trio Leverdet des Targettes ; des aigrefins et des imbéciles ; et la plus poussée de toutes, Albertine de la Borde dans le *Père prodigue*, la courtisane sérieuse, avisée, bourgeoise, économe qui tient ses comptes galants comme un petit rentier surveille son portefeuille, dresse ses bilans, promène dans son sac à main sa poudre, son bâton de rouge et l'Information financière... La cigale élevée à l'école des fourmis.

*
**

Cette expérience, évidemment, a laissé Dumas assez sceptique en matière d'amour. Il n'a rien de l'optimisme d'Augier et ses inquiétudes sont d'un ordre différent. Il ne s'attendrit pas sur les joies paisibles du foyer, sur les délices de l'amour conjugal et sur les bienfaits de l'ordre bourgeois. Pour lui les questions se posent sur un terrain plus large, le terrain de la morale — et de la morale absolue. Il ne s'agit plus seulement de la famille bourgeoise et des dangers actuels qui la menacent. Ce qui le préoccupe c'est, vu de plus haut, dans toute sa généralité, le problème de l'amour.

Il y a là, pour lui, une véritable hantise. Et ici, encore, ce qui l'intéresse ce n'est pas la vie courante avec ses accidents coutumiers, — ce sont les cas rares, exceptionnels, ceux qui font apparaître à la surface nos instincts les plus secrets et comme le tréfonds de nous-mêmes. Son imagination, dans l'ordre du sentiment et

de la pensée, cherche ce qui amusait son père dans l'ordre des faits, l'illogique et l'inattendu. Il se plaît à poser les conditions les plus difficiles, pour avoir le plaisir de les résoudre.

Il aime les âmes violentes ou tourmentées (hors de la réalité, qu'importe), — et comme ce de Ryons, cet ami des femmes à qui il a prêté tant de lui-même, il se plaît à forcer leurs confidences, à arracher leurs aveux, à aller à la découverte, à démonter les mécanismes les plus compliqués de la vie sentimentale pour s'en rendre maître et en jouer à son gré. Dilettantisme et générosité à la fois, mais générosité cruelle souvent et toujours sans faiblesse.

Rappelez-vous dans *l'Ami des Femmes*, l'étrange aventure de Jane de Symerose, qui a fui son mari, épouvantée, le jour du mariage et qui, depuis lors, se trouve jetée sans appui parmi tous les dangers, pure mais inquiète, nerveuse, à la merci du premier aventurier... Et je choisis à dessein dans son répertoire une créature irréprochable ; mais quelles inconséquences, quelles légèretés et combien il faudrait peu de chose pour qu'elle se perdît !

Plus cruelle encore cette *Visite de Noces* qui souleva par son amertume tant de protestations indignées. Vous connaissez le sujet de ce petit acte riche de sens. Gaston de Cygneroy a été l'amant de Madame de Morancé ; il a rompu avec elle pour se marier et, docile au code de la politesse mondaine, il vient lui présenter sa femme. De ce qu'a souffert sa maîtresse aucun souci. Elle l'aimait ; sincère et passionnée, elle avait mis en lui toute sa vie :

N'est-ce pas l'éternelle aventure ? Ce passé n'est plus qu'un souvenir flatteur à son amour-propre. Il parade, il est brillant et spirituel. Mais qu'un ami, psychologue dilettante, comme Dumas lui-même, lui laisse entendre que, loin d'être une victime, Madame de Morancé n'a jamais été qu'une méprisable aventurière dont il fut longtemps le jouet et la dupe, — qu'elle-même (par vengeance, pour salir volontairement ce passé dont il s'est dégagé si aisément), accepte de jouer ce rôle odieux... Je ne dis pas que ce soit vraisemblable, — mais qu'il l'a croie disposée aux plus vulgaires consolations, le dégoût, loin de l'éloigner, l'attire vers elle et le voici prêt à une trahison encore par amour-propre blessé, par curiosité malsaine, par désir de ne pas avoir été le vaincu, par le mystérieux attrait du vice. Quelques répliques sont restées célèbres : « Je m'ennuyais, c'est ainsi que cela a commencé ; il m'a ennuyé, c'est ainsi que cela a fini ». Et surtout cette conclusion du philosophe de la pièce : « Ainsi, ça finit par la haine de la femme et par le mépris de l'homme. A quoi bon alors ! ».

Quelque vingt ans plus tard les auteurs du Théâtre libre s'appliqueront à trouver des formules non moins amères et des sujets plus audacieux... et cela deviendra une mode assez naïve. Il me semble qu'il y a ici quelque chose de plus profond.

Habitué aux sucreries des auteurs à succès, le public de 1871 ne pouvait qu'être secoué par cette franchise et cette vigueur implacable. Le bon Francisque Sarcey, malgré son admiration pour les qualités dramatiques de l'auteur, a traduit cette stupeur et même cette révolte :

Du talent, il y en a, et beaucoup, cela ne fait pas question. Pourquoi donc ne goûte-t-on pas à entendre ces dialogues un plaisir sans mélange ? Pourquoi vous font-ils éprouver cette sensation singulière d'une lame froide qu'on vous glisserait dans le dos ? Brrr... ! on serre les épaules et l'on frissonne ! Pourquoi sort-on de là accablé, nerveux, mécontent de soi-même et des autres, trouvant que le boulevard est moins gai, les becs de gaz moins brillants et les femmes moins engageantes ? Pourquoi se sent-on tout morose et comme irrité contre le genre humain ? Pourquoi ne saurait-on démêler en soi la cause de cet étonnement chagrin et de cette mauvaise humeur ?

Pourquoi ? Parce que Dumas se préoccupe peu de laisser les spectateurs en ce doux état d'euphorie, qu'il préfère les secouer violemment, au risque de troubler leurs précieuses digestions.

Ce grand analyste de la passion est, en ces matières, d'un pessimisme et d'une rigueur implacables. Les poètes se sont plu à embellir l'amour de tous les prestiges de l'art. Ils ont chanté sa noblesse et sa puissance ; ils ont réclamé pour lui des droits souverains. Mensonges, trahisons, lâchetés, tout devenait légitime. — Hélas, cet amour tant vanté n'est pas comme ils l'ont cru, l'abandon généreux de soi-même, c'est la forme suprême de l'égoïsme. C'est une lutte où les sexes ennemis s'affrontent avec la plus sauvage cruauté.

Indulgent aux faiblesses que condamne le code ou le pharisaïsme bourgeois, Dumas est inexorable pour toutes les vilenies que nous sommes prêts à excuser, à la condition qu'elles prennent un masque d'hypocrisie ou de fausse décence : la légèreté, la coquetterie salonnière, comme l'adultère et l'amour vénal.

Jamais moraliste ne fut plus impitoyable et, sur la scène, cela surprend un peu ; il nous demande de l'in-

dignation où nous avions l'habitude de nous égayer, mais c'est pour lui la raison d'être du théâtre. M. Bourget l'a montré fortement dans une de ses belles études de psychologie contemporaine. Ces développements moraux auxquels il se complait ne sont pas des morceaux brillants qui se surajoutent aux œuvres, pour en étendre la portée. Ils en sont l'âme même et le principe vital, c'est autour d'eux que s'est constituée l'intrigue, que les caractères se sont créés. Rien n'est au-dessus de la pensée, — pas même la vie.

***

De là l'importance, l'étendue et l'accent de ses fameuses préfaces. Dans l'une d'elles (*Père prodigue*) A. Dumas reprend, en la détournant un peu une vieille formule de La Bruyère : « Les classiques ont appris à l'homme comment il est, ils nous ont réservé de lui apprendre comment il doit être ». Programme ambitieux, et dont il est permis, sans en contester la noblesse, de marquer le danger. Ce danger, Dumas l'ignore.

Catégorique à son ordinaire, il va au devant des objections et accepte la lutte :

> Ce que nous voulons détruire sera détruit, ce que nous voulons maintenir sera maintenu. Le théâtre n'est pas le but, c'est le moyen..... Inaugurons le théâtre utile, au risque d'entendre crier les apôtres de l'art pour l'art, trois mots absolument vides de sens. Toute littérature qui n'a pas en vue le perfectionnement, la perfectibilité, la moralisation, l'idéal, l'utile en un mot, est une littérature rachitique et malsaine, née morte...

Il fallait une certaine crânerie pour parler ainsi au

temps du Parnasse et pour s'enrôler sous une bannière que les railleries n'avaient pas épargnée. Cette préface du *Fils naturel* est la contrepartie exacte de la préface, non moins agressive, de *Mademoiselle de Maupin*: « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien. Tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants comme sa pauvre et infirme nature. » Mais ce qui nous importe, ce ne sont pas les polémiques d'autrefois. L'essentiel est que nous avons ici le manifeste d'un théâtre nouveau, car vous pensez bien que lorsque Dumas parle de théâtre utile, il ne l'entend pas comme on avait pu l'entendre déjà et ne songe pas à un théâtre d'éducation sagement moral et prodigue en conseils vertueux.

On a beaucoup discuté cette question de la comédie à thèse et comme toujours les discussions n'ont rien éclairci, — discuter étant le meilleur moyen de ne pas s'entendre. Pourtant il est facile de s'accorder.

Que l'auteur dramatique prétende être autre chose qu'un amuseur, qu'il ne se contente pas de petites histoires romanesques, assaisonnées d'un brin d'observation ou d'un semblant de psychologie, rien de mieux. Les pièces les plus hautes sont celles qui font penser, celles qui sont riches de substance intellectuelle ou morale et ce sont aussi les plus émouvantes. Les préoccupations de Dumas confèrent à son théâtre une dignité particulière et nous aurons avec un des plus grands auteurs dramatiques de l'heure actuelle (pourquoi ne pas dire le plus grand ?) l'occasion de revenir sur ce point.

Mais du théâtre d'idées au théâtre à thèse, il y a loin, aussi loin que d'une pensée philosophique à un théorème... Encore un théorème force-t-il l'adhésion, tandis qu'une thèse dramatique nous met en défiance et laisse une impression d'artifice et d'arbitraire.

D'abord parce qu'une démonstration parfaite a quelque chose de sec, de rigide qui échappe à la complexité fuyante du réel, c'est-à-dire à la vie. Or sans la vie, que reste-t-il du théâtre ? En second lieu, parce qu'il est arbitraire de tirer une conclusion générale d'un cas individuel, surtout quand on a soi-même choisi les données et qu'on les a choisies de telle sorte qu'une seule conclusion puisse s'en dégager. Tout auteur dramatique créant son intrigue et ses personnages et ayant en vue son dernier acte quand il écrit le premier, toute pièce à thèse repose a priori sur une pétition de principes.

Qu'il y ait des unions malheureuses (et que le poids de la chaîne pèse le plus lourdement sur le meilleur des deux), que parmi celles que nous nommons les femmes perdues, certaines méritent plus de pitié que de mépris et soient de lamentables victimes, cela va de soi, mais que conclure pratiquement ?

Femme d'une générosité admirable, chrétienne qui ne se contente pas d'une piété courante, mais qui veut faire de l'Evangile la règle de sa vie, Madame Aubray ne peut reconnaître aux créatures humaines, faibles et faillibles, le droit de punir. Elle proclame hautement : « Il n'y a pas de coupables, il n'y a pas de méchants, il y a des malades, des aveugles et des fous ». Elle dit encore, car pour elle il n'y a de vertu que dans l'amour : « Il

faut aimer n'importe qui, n'importe quoi, pourvu qu'on aime... », ce qui est plus étrange, car aimer n'importe quoi, est-ce comprendre le prix de l'amour ; mais l'objection la toucherait peu. Elle s'est établie dans l'absolu et, à la lumière pure des principes, elle prononce des oracles, elle éclaire les consciences, elle évangélise avec une tranquillité impérieuse. Elle estime qu'une première faute, même si, par la naissance d'un enfant, les conséquences en sont restées visibles ne peut compromettre à jamais la vie d'une pauvre fille dupée et qu'un honnête homme qui n'est pour rien dans l'aventure a tout de même, plus que le droit, le devoir de réparer le mal qu'elle a souffert... (Entre parenthèses, nous avons déjà vu Madame Aubray en uniforme de capitaine de vaisseau sous le nom de Commandant Montaiglin dans *M. Alphonse*).

Ecoutez-la prêcher le pardon à un vieil ami qui fut jadis trompé et abandonné par sa femme :

Aveugle que vous êtes ! Vous ne voyez donc pas qu'elle ne suffit plus, cette morale courante de la société et qu'il va falloir en venir ouvertement et franchement à celle de la miséricorde et de la réconciliation ? Que jamais celle-ci n'a été plus nécessaire qu'à présent ? Que la conscience humaine traverse à cette heure une de ses plus grandes crises, et que tous ceux qui croient en Dieu doivent ramener à lui, par les grands moyens qu'il nous a donnés lui-même, tous les malheureux qui s'égarent ? La colère, la vengeance ont fait leur temps. Le pardon et la pitié doivent se mettre à l'œuvre...

ou encore secouer les préjugés de l'honnête et médiocre Valmoreau qu'épouvantent ses théories matrimoniales :

Tendez la main, la main droite à cette créature faible, relevez-la tout à fait, et, si l'on s'étonne, si l'on sourit, au lieu d'en appeler à la colère, aux armes et au sang, dites-vous dans votre conscience : « Oui, cette

femme a été coupable ; mais moi aussi, je l'ai été. J'ai brisé dix, vingt existences de femmes peut-être, j'en sauve une, je ne suis pas encore quitte avec Dieu.

Le pauvre garçon n'en croit pas ses oreilles :

VALMOREAU.

Oui, oui, oui... C'est égal... c'est raide. Ainsi vous avez une jeune fille qui... ?

MADAME AUBRAY.

Qui a commis une faute.

VALMOREAU.

Publiquement ?

MADAME AUBRAY.

Elle ne s'est pas cachée.

VALMOREAU.

L'homme... est mort ?

MADAME AUBRAY.

Il vit.

VALMOREAU.

Qu'il l'épouse alors, lui !

MADAME AUBRAY.

Il est marié.

VALMOREAU.

Une vraie... faute ?

MADAME AUBRAY.

Une vraie faute... il y a un enfant.

VALMOREAU, *bondissant.*

Jour de Dieu ! madame, mais c'est une épreuve de franc-maçonnerie à laquelle vous me soumettez là. Dites-moi bien vite que les cadavres sont en carton, et qu'il n'y a rien dans les pistolets.

MADAME AUBRAY.

Je suis on ne peut plus sérieuse.

Sérieuse elle l'est ! Mais il est terrible d'avoir à faire à des gens qui connaissent si sûrement leur devoir, et le vôtre.

Qu'un jour, cependant, la question, pour Madame Aubray, se pose non plus dans l'absolu, mais dans la réalité, que ce ne soit plus un étranger, mais son fils à qui s'offre l'occasion de mettre en pratique ces théories, que ce fils veuille précisément épouser la fille séduite dont il était question et reconnaître son enfant, quelles hésitations et quelles tortures, quelle lutte avant qu'elle se résigne à consentir ! Et comme la femme héroïque se trouvera soudain une pauvre femme instinctive et douloureuse, une mère domptée comme les autres par le sublime égoïsme maternel !

« J'en appelle à toutes les mères », s'écrie-t-elle et elle a bien raison. Et je ne nie certes pas que tout ce conflit puisse être très beau et très dramatique, que la pièce soit d'une générosité admirable... Mais qu'il ait une valeur démonstrative, c'est une autre affaire. Or Alexandre Dumas ne nous demande pas de l'admirer, il nous demande de le croire et d'être convaincus. De quoi ? Peut-il exiger que de ce cas particulier (et exceptionnel par la qualité des personnages, par la façon même dont cette jeune fille a été conduite à la faute, par la façon surtout dont elle s'est relevée) nous passions à une loi générale ? « Est-ce que Dumas nous conseille de prendre pour épouses des filles mères ? » demandait encore Sarcey, et c'est d'un bon sens assez vulgaire ; mais, même vulgaire, il ne faut pas trop mépriser le bon sens.

Un pas de plus dans la même ligne et nous passons de la comédie à thèse au drame symbolique, des *Idées de Madame Aubray* à *la Femme de Claude*. Singulière pièce, où se combinent des éléments irréels et des souvenirs cruellement précis de la guerre d'hier, où alternent des scènes d'une admirable puissance dramatique et de purs débats philosophiques — où il ne s'agit même plus de conserver aux personnages les apparences de la vie, — où le héros n'est plus un homme, mais l'Homme « Tu vois ce Claude, ce n'est pas seulement un mécanicien, un inventeur, un homme, c'est l'Homme dans le grand sens du mot, un exemple », où Césarine n'est plus une femme, ni même la Femme, mais le génie du mal, je ne sais quelle bête apocalyptique et malfaisante, — et qui n'a été conçue que pour affirmer ce principe : le droit de tuer ou plus exactement pour illustrer d'un exemple une brochure qu'il venait d'écrire sur ce sujet. Dans sa préface il en rappelle un long morceau :

Et maintenant, si, malgré tes précautions, tes renseignements, ta connaissance des hommes et des choses, ta vertu, ta patience et ta bonté, si tu as été trompé par des apparences et des duplicités ; si tu as associé ta vie à une créature indigne de toi ; si, après avoir vainement essayé d'en faire l'épouse qu'elle doit être, tu n'as pu la sauver par la maternité, cette rédemption terrestre de son sexe ; si, ne voulant plus t'écouter ni comme époux, ni comme père, ni comme ami, ni comme maître, non seulement elle abandonne ses enfants, mais va avec le premier venu en appeler d'autres à la vie, lesquels continueront sa race maudite en ce monde ; si rien ne peut l'empêcher de prostituer ton nom avec son corps ; si elle te limite dans ton mouvement humain, si elle t'arrête dans ton action divine ; si la loi qui s'est donné le droit de lier s'est interdit celui de délier et se déclare impuissante, déclare-toi personnellement, au nom de ton maître, le juge et l'exécuteur de cette créature. Ce n'est pas ta femme, ce n'est pas une femme ! elle n'est pas dans la conception divine, elle est purement animale, c'est la guenon du pays de Nod, c'est la femelle de Caïn : tue-la !

Je ne discute pas la thèse elle-même quoique, à vrai dire, je ne sais pas ce que Madame Aubray penserait de ce morceau belliqueux. Mais Dumas n'est pas l'homme d'une doctrine arrêtée ; il aime asséner ses coups de droite et de gauche ; l'essentiel est de frapper fort et d'être combattu.

Mais la question est de savoir si le théâtre est la forme d'art qui convienne le mieux à ce genre d'exercices. Lui-même semble en douter. « Je n'ai pas voulu faire une pièce de théâtre », dit-il encore, et certes c'était son droit. Mais alors pourquoi l'a-t-il faite tout de même ? Car, enfin, si l'on ne peut dire que le théâtre ait ses *lois* et si ce mot de lois paraît choquant en matière d'art, il a du moins ses *conditions*, ses conditions matérielles. Le théâtre ne peut être un art d'idéalisation pure comme la poésie, la musique, ou la méditation métaphysique. Il est, quoi que l'on fasse, attaché au particulier et au concret par son intrigue, ses décors, ses personnages agissants, et si l'on tient à n'évoquer que des idées abstraites, à quoi bon nous les présenter sous les espèces vivantes de ces êtres en chair et en os qu'on nomme des acteurs ?

Il était difficile qu'une création de ce genre ne produisît pas une impression étrange. On ne connaissait pas, en 1873, certain répertoire Scandinave, et en ce sens encore, Dumas était un précurseur.

L'a-t-il senti lui-même ? A-t-il voulu revenir en arrière ? A-t-il éprouvé le besoin tour à tour de heurter le public et de le ramener par des concessions à son goût ? Ce qui est certain, c'est que la *Femme de Claude*,

le plus abstrait de ses drames, est immédiatement suivie de *l'Etrangère* et de *la Princesse de Bagdad*, ceux où il a le plus sacrifié à l'effet mélodramatique et à la curiosité de l'intrigue, ceux où les personnages nous donnent le plus cette fâcheuse impression de banalité et de déjà vu. C'est exactement cette hésitation, cette alternance, cette dualité que je vous signalais, après 1870, chez E. Augier et qui vient de ce qu'il y a de bâtard dans la conception d'art que tous deux ont appliquée.

Une autre analogie encore et à quoi l'on trouverait les mêmes raisons. Comme Augier, après les *Fourchambault*, A. Dumas, après *la Princesse de Bagdad* et en plein succès semble abandonner le théâtre. Ne serait-ce pas que tous deux ont conscience que leur formule dramatique a donné ce qui était en elle.

Alexandre Dumas y reviendra encore cinq ans plus tard, en un dernier effort. Avec *Denise* et *Francillon* il reprendra les deux sujets qui ont été son grand souci : l'adultère et la fille séduite.

Mais le succès triomphal de ces deux pièces n'aura plus la valeur supérieure que présentait le succès contesté de certaines autres. Ce sera surtout un magnifique hommage à une carrière accomplie. En 1886, d'autres influences se sont imposées, la jeunesse a des maîtres nouveaux, nous verrons lesquels. *Denise* et *Francillon* sont des rappels admirables du passé, ce ne sont plus des promesses d'avenir.

IV.

Le Triomphe du Vaudeville

Chez Augier et chez Dumas tour à tour, après quinze ans d'activité ininterrompue, nous avons signalé, pendant la période qui va de 1870 à 1880, un ralentissement d'abord puis un arrêt de leur production. Cela au moment où ils semblent en pleine possession de leur maîtrise et de la faveur du public.

Peut-être faut-il, pour une part, l'attribuer à la guerre récente et au désarroi que laissent, même en matière d'art, des secousses pareilles. Mais il y a autre chose. En ce qui concerne le théâtre, les conditions extérieures semblent à ce moment plus favorables que jamais. Tous deux ont pris leur rang et se sont imposés. Les polémiques deviennent moins âpres qu'autrefois, ou du moins si quelques pièces plus audacieuses soulèvent des discussions, ces discussions mêmes, au lieu d'en compromettre le succès, ne font qu'en accuser la portée et l'intérêt général.

La Comédie-Française a cessé de bouder. Elle ne se contente pas de les accueillir et de reprendre les œu-

vres refusées jadis : elle est à l'affût de leurs productions nouvelles. Depuis 1872 ses destinées sont confiées à un homme de théâtre de premier ordre, Emile Perrin, admirable metteur en scène, doué d'un flair prodigieux en tout ce qui concerne l'extérieur de l'art dramatique. La vieille maison est sortie enfin de son long sommeil et arrive, en apparence au moins, à un des moments les plus glorieux de son histoire. Comme troupe : Régnier, Provost, Bressant, Got, Delaunay, Coquelin, Febvre. Parmi les femmes : Augustine et Madeleine Brohan, Mme Favart, Victoria Lafontaine, Céline Montaland, Suzanne Reichenberg. Bientôt Mounet-Sully, Baretta, Croizette, Bartet, Sarah Bernhardt...

Il semblerait que les auteurs dramatiques dont nous avons suivi les débuts et qui sont arrivés à la maîtrise ne puissent rêver mieux et que l'on doive attendre de la comédie nouvelle un admirable et glorieux effort de production. Or, nous l'avons vu, c'est exactement le contraire. Cette prospérité n'est qu'apparente ou pour mieux dire (car les recettes sont une réalité et à cet égard la Comédie Française n'a pas à se plaindre), l'art n'en retire aucun profit.

Parcourez la liste des nouveautés portées à la scène durant ces dix années, vous en verrez la pauvreté surprenante. A part les productions de plus en plus intermittentes de Dumas et d'Augier, à part aussi quelques aimables bluettes (*l'Eté de la Saint-Martin* ou *le Mariage de Victorine*), trois nouveautés seulement ont obtenu une faveur éclatante : *La Fille de Roland* (1875) et,

dans le genre de la comédie moderne, *le Sphynx*, d'O. Feuillet en 1874, *l'Ami Fritz* en 1876.

Or *l'Ami Fritz* (et cette remarque n'enlève rien au charme des romans alsaciens d'Erckmann Chatrian) *l'Ami Fritz* a piqué la curiosité surtout par le réalisme, si conventionnel encore, de la mise en scène. Pour la première fois on voyait servir sur le théâtre un repas véritable, au lieu de poulets en carton.

Quant au *Sphynx*, rien de moins énigmatique ou de plus banal que ce type de femme fatale, rien de plus médiocre que cette aventure romanesque. Mais à défaut d'originalité ou de valeur dramatique, certaines circonstances extérieures avaient provoqué d'avance l'attention du public et suscité de véritables polémiques avant la première. La pièce était jouée par deux grandes actrices dont personne n'ignorait la rivalité : Sophie Croizette et Sarah Bernhardt, celle-là dans le rôle du Sphynx, la femme fatale et perverse, celle-ci dans le rôle de sa victime, la jeune femme trahie. Tout Paris connaissait les incidents innombrables des répétitions, les perpétuels froissements entre les deux étoiles et surtout la terrible histoire du clair de lune. Au 3e acte, Croizette jouait avec Delaunay une scène d'amour dans une clairière d'un parc, illuminée d'un superbe clair de lune bleuâtre. Sarah Bernhardt sortant de la coulisse de droite et passant, sur un petit pont, un aimable cours d'eau qui traversait la scène, devait surprendre le duo. Or elle réclamait, elle aussi, son rayon de lune (les rayons de lune au théâtre se posant toujours sur les premiers sujets). Perrin lui avait fait remarquer que, puisqu'elle surprenait les au-

tres sans être vue, il était inutile de l'inonder de clarté. Mais cette étoile tenait à son rayon, cette étoile réclamait sa lune ; elle avait menacé de rendre son rôle ; il avait fallu installer pour elle un second projecteur. D'où grand émoi dans le petit monde cabotin. Et cela sans doute aide toujours au succès, mais la qualité du succès n'y gagne pas.

Vraiment le mouvement dramatique dont je vous ai montré les débuts semblait promettre autre chose. Mais, il faut bien en convenir, aucune des espérances que l'on pouvait fonder sur lui ne se réalisait. Si bien que nous avons, après 1870, cette double impression : une impression de richesse théâtrale et d'éclat extérieur ; mais en ce qui concerne l'art lui-même, une impression de lassitude, sinon d'épuisement.

Cette déception, je crois et je vous l'ai déjà indiqué, qu'il faut en attribuer le principe à la formule même sur laquelle les auteurs de *Poirier* et du *Demi monde* ont établi leur système dramatique et à cette dualité que je vous ai signalée chez eux.

Partis en guerre contre Scribe et le vaudeville, ils n'ont pas su pousser la lutte jusqu'au bout ; ils s'en sont tenus à une sorte de compromis, à cette combinaison bâtarde d'une intrigue romanesque, émouvante par elle-même et disposée suivant les principes traditionnels et d'un élément (nouveau celui-ci) d'observation ou de pensée. Equilibre difficile à maintenir. Le vaudeville est envahissant par nature. Un instant rejeté au second plan, mais sans être sacrifié tout à fait, il reprend ses avanta-

ges, il s'insinue de nouveau, à la faveur de cette tolérance. Dans le domaine de l'art aussi, une demi victoire est presque une défaite ; elle ne termine rien...

Et la situation dès lors se retrouve telle à peu près qu'elle se présentait vingt ans plus tôt : d'un côté, ceux qui, malgré tout, aspirent à un art loyal, dépouillé des puérilités romanesques, et pour qui la comédie Augier-Dumas ne peut plus être qu'une tentative avortée, de l'autre le gros public et ses fournisseurs ordinaires à qui suffisent les succès immédiats et qui connaissent de longue date le moyen de les obtenir.

C'est ainsi que pâlit l'étoile de Dumas et d'Augier, tandis que celle de Victorien Sardou monte à l'horizon.

***

Celui-ci symbolise à merveille cette reprise du vaudeville. Il possède à un degré supérieur toutes les qualités de Scribe : adresse mécanique, connaissance profonde du métier — et il en a quelques autres qui peuvent faire illusion : de la vivacité, de l'esprit, un certain don d'observation superficielle. Mais s'il le dépasse, il sait fort bien lui-même qu'il dérive de lui et ne cache pas ce qu'il lui doit.

Ses mémoires nous font connaître comment il s'est formé à cette technique théâtrale, qui est tout pour lui, et quel répertoire lui en a révélé les secrets. Très sérieux, très travailleur, fils d'un professeur de collège qui a promené son enfance dans la série des petites villes où le conduisaient ses fonctions, ayant lui-même besoin

de gagner sa vie, le théâtre lui est apparu un métier bien plus qu'un art. Or un métier demande un apprentissage. A l'école de Scribe, il s'efforçait tout jeune encore de marcher sur ses traces, démontant ses petits mécanismes d'horlogerie, lisant le 1^er^ acte d'une de ses pièces et fermant le livre pour imaginer la suite, prenant chez lui une situation pour essayer d'en tirer parti à sa manière et toujours comparant aux chefs-d'œuvre du maître ses modestes essais. (1)

Il est arrivé à se modeler sur lui, à posséder le maniement de ses procédés, de cette technique difficile, point méprisable en elle-même, mais qui a le tort d'éliminer tout ce qui est d'un autre ordre, d'un ordre supérieur.

Cette parenté, Sardou n'arrivera jamais à s'en dégager. Elle est sensible dès sa première pièce à succès, ces *Pattes de mouche* qui triomphent sur la scène du Gymnase en 1861. Triomphe mérité car la pièce est une merveille d'adresse et fort amusante, mais triomphe de l'art le plus creux, le plus vain, le plus suranné. « La pièce ne repose sur rien », écrit Sarcey qui se pâme de joie. Elle ne repose sur rien — et elle n'est rien.

Vous connaissez le sujet. Une jeune femme a écrit jadis une lettre compromettante. Cette lettre que le destinataire n'a pas reçue est restée trois ans sous une potiche. On la découvre un beau jour et il s'agit pour elle de mettre la main dessus et de la détruire pour l'empê-

(1) Voir l'article de M. Doumic dans *le Correspondant* (tome CLXI, 10 octobre 1890) et le livre enthousiaste d'Hugues Rebell (Paris, F. Juvin).

cher de tomber jamais sous les yeux de son mari. Ce devrait être simple et finir tout de suite, mais alors où serait la pièce ? Chaque fois que l'imprudente croit la saisir un hasard malicieux et inépuisable en ressources la lui dérobe et c'est une poursuite acharnée. Ces petites pattes de mouche filent à une allure vertigineuse et sont insaisissables.

De sa potiche, la lettre passe dans une coupe, elle s'envole par une fenêtre, sert à un entomologiste à faire un cornet pour emprisonner un insecte, arrive à un collégien qui écrit au verso une déclaration, continue ses courses jusqu'au moment où la voici entre les mains du mari qui, sans la regarder, la roule négligemment et s'en sert pour allumer son cigare. Tout le monde est content, l'auteur plus que tout le monde et il vient saluer le public avec le sourire satisfait du prestidigitateur qui a brillamment joué de ses muscades ou tiré d'un chapeau quelques mètres de ruban, une omelette cuite à point et un couple de pigeons.

Encore une fois, cela est charmant, mais on regrette que ce soit charmant et on n'est pas très fier de s'être amusé. E. Augier a débuté dans la comédie en prose par *Poirier*, Dumas par *La Dame aux Camélias*, Sardou par *Les Pattes de mouche*. On ne peut guère les regarder comme des écrivains de même classe.

Notez d'ailleurs que, dès cette première pièce à succès, il a donné toute sa mesure, qu'il ne s'élèvera pas beaucoup au-dessus et qu'aux meilleurs moments de sa carrière c'est toujours cela que nous retrouverons. A regarder d'ensemble son répertoire, il semblerait qu'il soit

d'une richesse et d'une variété infinies. Illusion encore et trompe l'œil. Sa facilité prodigieuse lui permet tous les déguisements, mais sous ces costumes divers, c'est toujours le même petit homme adroit et malicieux.

Après *les Pattes de mouche*, il a voulu gravir un échelon et, puisque les comédies de mœurs sont à la mode, écrire à son tour des comédies de mœurs. De là, entre 1860 et 1866, cette série : *Nos intimes, Les ganaches, Nos bons villageois, Les femmes fortes, Les vieux garçons.*

Vous remarquerez d'abord le pluriel de ces titres. Ce n'est pas le hasard qui l'a voulu ainsi et peut-être avons-nous, dans cette observation, le secret de son art. Un sujet ne se présente pas à lui avec une unité vigoureuse, organique, tirant de lui-même et de ses profondeurs son principe de vie. Tout sujet, il le voit en surface et en décor. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas une idée centrale ou un personnage assez vigoureusement établi pour l'animer (rappelez-vous Poirier, ou la baronne d'Ange, ou M. de Ryons) ; c'est une série de silhouettes ou de caricatures qui se juxtaposent, assez vivement brossées, pittoresques, mais sans profondeur et qu'il saisit au passage. Une suite de scènes ingénieuses les présentent tour à tour, liées du dehors elles aussi, et la curiosité du spectateur s'amuse à cette succession, à ce jeu de couleurs vives ; mais rien ne l'avertit qu'il y ait là autre chose qu'un amusement passager, qu'une poussière d'observations, qu'un album comme s'amusaient à en tracer les caricaturistes de 1830, les H. Monnier et les Gavarni... Et pré-

cisément, vous vous rappelez que les titres de ces dessinateurs ressemblaient exactement à ceux du dramaturge : *les Etudiants, les Grisettes, les Lorettes, les Bourgeois, les Enfants terribles...*

M. Caussade, bon bourgeois enrichi, marié en secondes noces avec une femme de vingt ans plus jeune, s'est retiré à la campagne et voici autour de lui toute la série des amis qu'il a conviés à venir admirer son installation. Il y a bien entendu toutes les variétés du genre : l'ami grincheux, l'ami égoïste, l'ami philosophe, l'ami jaloux, tous affublés de leur femme et de leur progéniture. Il y a même un zouave qu'il n'avait pas invité, ne se souvenant pas l'avoir connu, et qui arrive sac au dos, jovial et familier sans que l'on sache pourquoi, sinon pour animer la scène de son bagoût et amuser le public de sa petite veste, de ses larges culottes et de sa chéchia. Il aurait fait venir aussi bien un citoyen du céleste empire ou un peau rouge en costume national. Et tout ce monde bavarde, potine, ironise, grogne, déverse son fiel, crible d'épigrammes et de réflexions désobligeantes ce pauvre amphytrion.

CAUSSADE, *allant à Vigneux. Gaiement.*

Eh bien ! mes gaillards, l'avez-vous visitée, cette campagne dans l'herbe et la rosée ? Est-ce assez joli, hein ?

VIGNEUX, *debout, feuilletant.*

Oui ! ce n'est pas mal ; mais ça manque d'horizon !

MADAME VIGNEUX, *un livre à la main.*

Et puis, je crois que c'est un peu humide !

CAUSSADE, *déconcerté.*

Humide !...

MARECAT.

Parbleu ! il n'y a qu'à sentir les cousins !

VIGNEUX.

Dame !... le voisinage des étangs !

CAUSSADE.

Mais je ne vois pas...

VIGNEUX.

Ah ! tu verras plus tard !

MARECAT.

Quand tu seras perclus de rhumatismes !

CAUSSADE, *inquiet.*

Je serai perclus ?...

MADAME VIGNEUX.

Il n'y a rien de dangereux comme ces maisons qui sont près de l'eau !

MARECAT.

Moi, je sais bien que je n'habiterais pas ici, quand on me payerait !

. . . . . .

VIGNEUX, *descendant à l'avant-scène*

Et puis, est-ce que c'est ton affaire, cette campagne-là ! Est-ce que ce n'est pas trop beau pour toi ?

CAUSSADE.

Comment ! trop beau !

MADAME VIGNEUX.

Mais c'est la propriété d'un grand seigneur, monsieur Caussade !...

VIGNEUX.

Ou d'un artiste !

MARECAT.

Enfin, de quelqu'un qui représente ! Tandis que toi, qu'est-ce que tu représentes ?

V. Sardou a le don de l'observation légère. Mais il se

contente trop aisément. Exactement du même modèle l'exposition de *Nos bons villageois*, cinq ans plus tard. Ici encore une suite de petits tableaux, genre opéra comique, ou prétextes à mise en scène :

le lavoir du village, où de belles filles bavardent en battant le linge ;

la pêche à la ligne dans un petit ruisseau où se déversent les eaux savonneuses, avec les figures pittoresques de trois pêcheurs, le parisien, le paysan, le hobereau ;

la boutique du barbier avec les bavardages habituels, les commérages, les petites jalousies.

Puis l'épicier, le pharmacien, le défilé des pompiers en grand costume dans le fracas des cuivres... Tout cela réparti sur deux actes, en deux décors adroitement agencés — avec des croquis rapides, des raccourcis spirituels.

On pourrait recueillir une foule de traits ingénieux. Dans *les Ganaches :*

« Savoir, esprit, vertus, rien ne lui manque, rien ne sert ! Comme sa pendule : tous les ressorts y sont, mais adieu le mouvement. » — Ou encore ce portrait d'un docteur politicien et athée et patriote à la façon de 93 : « Qu'on ne lui parle pas, Monsieur, des clochers, des cloches, ni des curés... Rasés les clochers ! Des canons avec les cloches ! Le fusil sur l'épaule des curés ! Et en avant, marche ! Sur l'ennemi... et au besoin sur l'ami ! Car, pour un principe, Monsieur, il ferait sauter toutes les têtes de Quimperlé, à commencer par la sienne ! »

Pourtant, ces morceaux juxtaposés, ou, si vous préférez, ces scènes de revue ne suffisent pas à faire une pièce et il le sait mieux que personne étant l'homme de

théâtre le plus averti. Donc, son exposition faite et ses marionnettes en place, il cherche un sujet. Et il ne cherche pas à le tirer de ce qu'il vient d'établir, à le faire jaillir de ses caractères. Il le cherche dans ses souvenirs ; la sauce est prête, il ne manque que le poisson, on peut l'acheter au rabais. A lui maintenant, les recettes de Scribe et le magasin d'accessoires du vaudeville. Il y a là des intrigues toutes prêtes, qui s'adaptent à tout et à qui des variations légères peuvent donner un attrait de nouveauté, si souvent qu'elles aient servi.

Il y a une histoire de lettre (perdue, ou volée, ou surprise — vous voyez les combinaisons possibles) dans *les Pattes de mouche* ; il y en aura une encore dans *Séraphine*, dans *Dora* et dans *Fernande*... Et ce thème dramatique, Sardou n'a même pas eu la peine de l'inventer : il dérive d'une des histoires extraordinaires d'E. Poë, *La lettre volée* traduite par Baudelaire en 1855 et publiée dans *le Pays* : E. Poë et Baudelaire providences d'un vaudevilliste ! On ne s'attendrait pas à cela ! Je ne signale pas cette rencontre pour l'accuser une fois de plus de plagiat, des constatations de ce genre n'enlèvent pas grand chose à l'originalité d'une œuvre, si elle est originale par ailleurs, mais pour vous indiquer ses procédés de construction dramatique.

Nous aurons encore l'histoire d'un collier qui se trompe d'adresse et qui, destiné à la maîtresse, est envoyé par erreur à la femme légitime (*Andréa*) ; — l'histoire du séducteur séduit par la candeur de celle dont il pensait faire sa victime et pris au piège qu'il a tendu si souvent (*Les vieux Garçons*), ou celle de la jeune

femme sur le point de commettre (par coquetterie, ou par légèreté, ou par dépit) une faute irréparable et sauvée. Nous aurons des quiproquos, des chassés croisés, des déguisements, des reconnaissances, des gens sur des balcons, ou dans des armoires, tout l'attirail du vaudeville traditionnel, tout ce qui avait servi avant lui et qui servira encore à ses successeurs. Ainsi une comédie ne se construit pas sur un sujet, mais autour d'un sujet, à propos d'un sujet. Ce n'est pas comme chez Augier ou Dumas, un organisme vivant d'une vie propre, c'est une architecture ingénieuse, mais faite de pièces rapportées.

Ces intrigues — qui tirent leur intérêt d'elles-mêmes (c'est leur principal défaut) et qui sont interchangeables d'une pièce à l'autre, Sardou les conduit avec sa virtuosité coutumière, les faisant rebondir d'acte en acte, embrouillant et débrouillant les fils, satisfaisant à petites doses la curiosité du public, lui réservant des surprises, le menant aux limites de l'émotion — pour tout arranger d'un seul coup, quand l'heure a sonné du dénouement.

Car il faut, bien entendu, que tout s'arrange et que l'optimisme du dernier acte réponde à la gaîté du premier. V. Sardou, dans cette première partie de sa carrière est encore auteur comique seulement et il tient beaucoup à ne pas brouiller les choses. Le gros public n'aime pas la confusion des genres ; il va au spectacle pour rire ou pour pleurer ; il sait l'article que fournit chaque théâtre, choisit celui qui lui convient, ne veut pas être trompé sur la marchandise.

V. Sardou se garderait de cette imprudence. *Fernande* en 1870 nous en donne une preuve. La pièce est tirée d'un épisode de *Jacques le Fataliste*. Dans le roman de Diderot Mme de la Pommerays se venge de l'infidélité du marquis des Arcis en le rendant amoureux et en l'amenant à épouser une jeune fille dont il ignore l'identité véritable et qui est la fille d'une tenancière de tripot : vengeance terrible car toute sa vie est ainsi souillée et brisée. Diderot a marqué cela avec beaucoup de force et la scène de M. et Mme des Arcis, au lendemain du mariage et de la révélation, est traitée avec une réelle puissance dramatique. Sardou a été séduit seulement par cette idée (qui peut être vaudevillesque), du séducteur marié malgré lui à une femme dont il ignore tout. Mais il ne faut pas que les choses tournent au tragique. Au lieu d'une fille perdue, la femme trahie fera épouser à son infidèle une jeune personne pauvre qu'elle avait recueillie par charité et qui d'ailleurs est digne du plus grand intérêt. Ainsi tout le monde y gagnera. L'infidèle sera puni, puisque dupé, mais puni en somme pour son bien. Elle aura accompli ensemble un acte de vengeance et un acte de charité. Perfide et généreuse : tous les plaisirs à la fois.

Et Sardou ne se demande pas une minute si le sujet ne perd pas à ce changement toute sa puissance d'émotion et s'il n'a pas ramené une invention tragique à la plus plate banalité. Il en est toujours ainsi avec lui : plus il s'efforce de creuser en profondeur, plus se révèle cette impuissance et ce néant. Prenez les plus connues des hautes comédies de sa maturité, celles qui ont l'air de

vouloir, par delà l'attrait superficiel dont je vous parlais, traiter vraiment des sujets humains, demandez-vous ce que Dumas ou Augier par exemple aurait tiré de ces mêmes données et voyez ce qu'il en reste entre ses mains.

Séraphine (1869) pourrait être une étude vigoureuse. (Il s'agit ici d'une femme jadis adulée, légère même, adonnée maintenant que les années sont venues à la dévotion, orgueilleuse et aigrie, sans en avoir tout à fait conscience et cherchant à détruire autour d'elle, et même chez sa fille, tout ce qui est joie de vivre, illusions bienfaisantes, confiance en l'avenir). Cette atroce jalousie, cette aigreur : entre les mains d'un peintre de l'âme humaine vous voyez ce qui pourrait en sortir et nous songeons à *l'Envers d'une sainte*, ce chef-d'œuvre de M. de Curel. Avec Sardou, tout cela avorte piteusement et la pièce dévie en une histoire banale de lettre volée — une fois de plus.

Daniel Rochat (1870) pose entre deux époux le pénible conflit entre la religion de l'un et l'athéisme de l'autre, un sujet que Dumas aurait pu traiter. Mais la pièce est destinée à la Comédie-Française ; il est un peu gêné pour déployer ses ressources de vaudevilliste, il se contraint — et il ne reste plus rien que de froides controverses.

Avec *Rabagas* (1872) il veut donner son *Fils de Giboyer* et la pièce, pleine d'allusions directes à un grand tribun est amusante, spirituelle :

RABAGAS.

Victoire, monseigneur !... Nous triomphons, Votre Altesse et moi, sur toute la ligne !...

LE PRINCE.

Merci du pluriel !...

RABAGAS.

Pardonnez, prince, cette émotion !... bien légitime... à un homme qui vient de vous sauver.

LE PRINCE.

Vous ?

RABAGAS.

Au péril de ma vie, tout bonnement !...

LE PRINCE.

Mais enfin, monsieur, expliquez-moi !...

RABAGAS.

Un guet-apens ! monseigneur ! mais le guet-apens le plus habile, le mieux organisé !... Je descends par cette porte pour regagner mon logis !... Trois hommes embusqués sautent sur moi, me prenant pour vous, étouffent mes cris, me bâillonnent, me garottent et me jettent dans une voiture, qui part comme une flèche... Crier ?... impossible ! Me débattre ?... inutile !... Et je finis par accepter ma torture, avec joie, à la pensée que je la subis pour Votre Altesse !

LE PRINCE.

Continuez.

RABAGAS.

Une heure de ce supplice, et la voiture dévore l'espace ! Tout-à-coup, rumeurs et cris de joie !... « C'est le prince ! » Une horde de gens armés entoure la voiture, l'escorte en courant : nous brûlons le pavé. Nous arrivons !... Tout s'arrête !... C'est la mairie de Menton ! On se jette sur moi, on m'enlève, on me déballe ! Stupeur et déception. « Rabagas ! » Je veux m'expliquer. Fureur. On me reficelle et l'on me jette sous une table !... Le nouveau gouvernement installé par Camerlin, dans une chambre verte, veut justifier l'erreur et me délivrer ! « Trahison ! » Un autre gouvernement s'improvise, Vuillard en tête, coffre le premier dans sa chambre verte, s'installe dans une chambre jaune, décrète, légifère, vocifère... Tandis que Petrowlski se promène en bottes neuves sur ma table, qui grince et gémit !... mais pas tant que moi !... A deux heures moins le quart, grande poussée ! un troisième gouvernement, fondé par Chaffiou, entre par la fenêtre, s'installe dans une chambre rouge, et

met sous clef le gouvernement jaune qui tient toujours captif le gouvernement vert. Mais à deux heures, le gouvernement vert s'évade par la cheminée, rentre par la cave, et supprime le gouvernement rouge qui redescend par la fenêtre, en cédant sa place au gouvernement jaune épouvanté qui se réfugie sous les toits ! ! !... Vuillard arrête Camerlin, qui arrête Pétrowski, qui arrête Chaffiou... qui les arrête tous ! ! !... Trompettes ! les gendarmes !... Sauve qui peut !... la table s'écroule ! Je fuis et j'arrive !... évadé de trois révolutions légitimes, en faveur de trois gouvernements de leurs choix !... qui ont duré chacun un quart d'heure.

Avec cette réserve que la prose — la prose de Sardou — ne peut prétendre à l'éclat des grands vers comiques, c'est un peu la verve et le mouvement du récit du *Menteur*. Et l'on songe encore à certaines tirades de Regnard, mais quelle est la substance de la pièce ? Cette idée nouvelle qu'un révolutionnaire, au pouvoir, devient ami de l'ordre. Et quelle est l'intrigue ? Ce politicien joué par une jeune femme élégante, par une Américaine riche à millions de dollars, grande voyageuse et pourvue du petit accent aigrelet et pointu que vous savez... Cela dans une principauté plus ou moins monégasque. Nous attendions une comédie politique : nous voici au seuil de l'opérette.

Quant à la question du divorce, il y reviendra à deux reprises : un mélodrame d'Ambigu et, pour le Palais Royal, un vaudeville : *Divorçons*. Tout de même je préfère *Mme Caverlet*, ou *la Femme de Claude*, ou *la Loi de l'Homme* et *les Tenailles* de Paul Hervieu.

Je n'ai pas l'intention de suivre tout ce répertoire. Cela nous mènerait loin — et nous tiendrait longtemps. — Avec cette facilité, cette absence de scrupules littéraires, ce mépris de la vérité, il peut aborder tous les

genres et apporter à tous les mêmes ressources, leur appliquer la même technique : Sardou passe allègrement des caricatures de *Nos bons villageois* aux grandes décorations du drame historique.

Ici, par la faveur d'un sujet plus heureux (le sujet de *Patrie* ou de *la Haine*), il pourra lui arriver de donner l'illusion de la grandeur, mais à l'ordinaire il se contente de brosser de vastes décors ou de découper en tableaux, pour une admirable actrice, des anecdotes violentes et brutales.

Et voyez la monotonie des procédés. Je vous signalais, dans *Nos intimes* l'indépendance de ces deux éléments : des esquisses de mœurs vivement brossées — et une petite anecdote sentimentale, tout à fait distincte et qui vient s'emboîter au milieu pour servir d'intrigue.

Exactement le même mécanisme. Le drame ne vient pas d'un seul jet, pas plus que la comédie. Il s'agit toujours d'adapter des éléments distincts et interchangeables. La préface de *la Haine* nous révèle ses secrets de composition. D'abord un sujet non plus sentimental mais atroce et pouvant, par sa banalité brutale se placer n'importe où. Après quoi le dramaturge parcourt son histoire, cherche une époque et un milieu prêtant à décors, variés d'une pièce à l'autre ; il y insère son anecdote, rabotte et vernit le tout, et voilà un drame en marquetterie soignée. Je n'invente rien.

J'ignore comment l'idée dramatique se révèle à l'esprit de mes confrères. Pour moi, le procédé est invariable. Elle ne m'apparaît jamais que sous la forme d'une sorte d'équation philosophique, dont il s'agit de dégager l'inconnue. — Dès qu'il s'est posé, ce problème s'impose,

m'obsède, et ne me laisse plus de repos que je n'aie trouvé la formule.

Ne faites pas attention à ce qu'il y a là de prétentieux. Quand on écrit sa petite préface de Cromwell et qu'on se compare à Corneille donnant les examens de ses pièces, il faut bien y mettre une certaine solennité. Son *équation philosophique*, c'est tout bonnement une situation théâtrale.

Pour la Haine, et en vertu de ce que je viens de dire, le problème se posait de la sorte :

Dans quelle circonstance, la charité native de la femme s'affirme-t-elle d'une façon éclatante ?

La formule trouvée, et non sans peine, fut celle-ci :

Ce sera quand, victime d'un outrage pire que la mort, elle éprouvera pour son bourreau un sentiment de pitié, qui la fera voler à son secours.

On conçoit bien que ceci n'était que l'embryon, le germe de l'idée ; mais il y avait déjà création : la pièce était encore à naître ; mais elle était conçue. Elle avait son âme ! — Il ne fallait plus que lui donner un corps.

Alexandre Dumas, premier du nom, dit quelque part : « L'histoire est bonne personne. — Soyez en possession d'un bon sujet dramatique, elle vous fournira toujours le milieu qui lui sied le mieux et le cadre qui le met le plus en relief ».

Et j'avais déjà vérifié l'exactitude de cet aphorisme, pour Patrie, qui, promenée d'abord de Venise à Londres, s'était définitivement installée dans les Flandres, à croire qu'elle y avait pris naissance.

Mais, pour la Haine, que de chemin je devais faire ! [Il nous offre son itinéraire avec arrêt à toutes les étapes].

Je pensai d'abord à la fronde...

Je me rabattis sur la ligue...

Je remontai jusqu'à Charles VII...

Franchissant les Alpes, nous nous trouvâmes en pleine Italie du XIV^e^ siècle.

Mais de Florence, de Pise, de Bologne, etc... que choisir... Je choisis Sienne.

Voilà une belle façon d'accomplir une œuvre qui se tienne !

Après le drame historique et par une transition facile, sans changer de méthode, ce sera le drame moderne, le mélodrame pur. On peut exploiter ainsi tous les milieux, toutes les aventures toutes les extravagances : Des amours frénétiques, des héroïsmes surhumains, des conspirations (à Byzance, à Rome en 1799 ou dans la Russie des czars peu importe) des scènes de torture (*Theodora, La Tosca*), des palais, des églises, des catacombes, des forteresses, des tombeaux, des amphithéâtres, avec rugissements de lions, une galerie de monstres, après une galerie de pantins... Et ces aventures atroces vous laisseront encore l'impression de vaudevilles, de vaudevilles retournés et passés au noir.

Aux environs de 1840, un genre particulier avait été à la mode sur les théâtres populaires du boulevard (Ambigu ou Gaîté) : le mélodrame-vaudeville. Les deux mots ne sont pas contradictoires. Ce qui fait le vaudeville, ce n'est pas la gaîté d'une intrigue ou le grossissement bouffon des personnages (car le vaudeville deviendrait la farce et il n'y aurait rien à y redire) ; ce qui fait le vaudeville, au mauvais sens du mot, c'est l'importance attribuée aux moyens mécaniques (qu'il s'agisse d'émouvoir ou d'amuser), c'est cette idée que l'art dramatique est fait de recettes, que le théâtre n'a pas besoin de vérité ou qu'il y a une vérité spéciale à son usage. Cette étiquette de mélodrame-vaudeville conviendrait admirablement à ce répertoire si abondant des dernières années de Sardou.

Parfois dans ce fouillis de pièces tombant les unes sur les autres et que l'on arrive à ne plus distinguer, une

réussite particulièrement heureuse : cette *Madame Sans-Gêne* de 1893. Vous connaissez son prodigieux succès qui n'est pas pour nous surprendre. Elle donne si merveilleusement l'illusion de la vie ou du mouvement. Elle évoque avec tant de verve et un tel souci de détails une des époques les plus agitées, les plus pittoresques de notre histoire. Le décor, les costumes chamarrés, les tableaux populaires, les scènes de cour et les scènes de famille impériale... rien n'y manque : rien n'y manque pour le plaisir des yeux. Rappelez-vous la boutique de Catherine, la vieille rue Sainte-Anne avec coups de canon, chants patriotiques à la cantonnade, toute l'agitation d'un quartier populaire dans ce Paris de 1792 — le château de Compiègne et la verve triviale et joyeuse de la Maréchale Lefèvre — la querelle de Napoléon et de ses sœurs, avec ces rappels de la langue originelle, savoureux dans la solennité de ce décor — puis la scène mélodramatique (enfantine mais saisissante tout de même) de l'arrestation de Neipperg.

Et les maréchaux et les courtisans et l'impératrice Marie-Louise et le mameluck Roustan et la figure coupante, le sang-froid de Fouché. C'est une pièce d'érudit, d'imagier, d'antiquaire, de collectionneur de bibelots : une galerie d'estampes choisies et mises en lumière par le connaisseur le plus expert. Et pourtant, si nous y regardons de près, n'est-ce pas un de ces vaudevilles historiques qui avaient valu tant de triomphes à Dejazet ou encore une de ces pseudo-comédies suivant la formule ancienne de *Bertrand et Raton*, du *Verre d'eau*, de *Bataille de dames*, d'*Adrienne Lecouvreur*...

La silhouette de Scribe qui se profile une fois de plus, Scribe son premier maître, son maître de toujours.

***

C'est lui le grand vainqueur de cette lutte. Tandis que Sardou le fait revivre, voilà que le critique le plus influent, le redoutable feuilletoniste du Temps, F. Sarcey s'évertue à codifier les principes de son art, — à se poser en théoricien de ce vaudeville honni de tant d'autres, — à se faire l'apologiste de ce métier dramatique dans ce qu'il a de plus vain et de plus conventionnel, — à soumettre à ce canon artistique toutes les œuvres qu'il a pour mission de juger, — à poursuivre, infatigablement, tout ce qui échappe à ses règles sacro-saintes. Et cet homme jouit sur la foule d'une autorité à peu près absolue. On comprend la colère des artistes.

Mais cette colère le ravit. Il s'applique à les scandaliser. « Il y a deux écrivains, dit-il, que tout homme de théâtre doit relire sans cesse et presque savoir par cœur : c'est Molière et c'est Scribe !... » Savoir Scribe par cœur, grand Dieu ! Qu'un esprit cultivé, et très ouvert, et de goût très sûr puisse écrire une chose pareille, c'est le plus bel exemple que je connaisse de déformation professionnelle. — Et le jour même où V. Sardou entre à l'Académie, il dit encore ceci qui n'est pas moins effrayant :

Le signe distinctif de l'homme né pour le théâtre, est de ne rien voir, de ne rien entendre qui ne revête aussitôt pour lui la forme théâtrale : le paysage qu'il admire, quel beau décor ! cette conversation

charmante qu'il écoute, quel joli dialogue ! Cette jeune fille délicieuse qui passe, l'adorable ingénue ! Enfin ce malheur, ce crime, ce désastre qu'on lui raconte, quelle situation ! quelle scène ! quel drame !

Ce qui revient à dire qu'il y a deux choses : le théâtre qui est tout, — et le monde qui est quelque chose en ce sens qu'il peut donner matière au théâtre, mais à la condition expresse de se subordonner à lui, de se présenter tel que le théâtre l'a décidé, de se stériliser en décors de toile peinte et en mannequins traditionnels.

Josué arrêtait le soleil. Ils sont quelques auteurs dramatiques qui ont arrêté la vie, qui l'ont fixée à jamais. — Une jeune fille ne pourra plus être ingénue sans avoir demandé à Scribe la formule de l'ingénue dramatique. —Un père étudiera dans le répertoire les attitudes et les paroles qui conviennent dans les diverses circonstances de son emploi : la gravité noble, l'attendrissement, la colère, la malédiction ; on lui dira comment sa barbe doit être taillée, quelle rondeur abdominale lui convient et comment doit être arrangée la couronne de ses cheveux blancs. — Il ne sera plus de coquette qui ne joue de l'éventail à la manière de Mlle X., Célimène subventionnée — plus d'amoureux qui ne mette ses pouces dans l'entournure de son gilet, ne cambre les reins ou ne parle du nez à la façon de MM. Y. ou Z. éternels et définitifs jeunes premiers.

Vous voyez ce que j'entendais par le triomphe du vaudeville. Ingéniosité, activité, audace croissante de ses partisans, — abandon de ceux qui, les premiers, avaient

eu le mérite de se dresser contre lui, — complicité des comédiens toujours à l'affût des succès faciles, — complicité du public toujours attaché à ses habitudes, répugnant à toute nouveauté : il est assez naturel que le vaudeville, sous ses formes diverses, ait aux environs de 1880 retrouvé le prestige dont on pouvait quinze ans plus tôt le croire dépossédé.

Et quelles sont, précisément à cette date, les pièces que signale un succès triomphal : En 1881 à la Comédie Française, *le Monde où l'on s'ennuie*, une comédie dont je ne conteste ni l'agrément ni la vivacité, ni l'esprit, mais qui se contente d'effleurer un vaste sujet, de mettre en scène une série de silhouettes rapides, — et qui, pour être d'exécution très supérieure, n'en est pas moins bâtie exactement sur le modèle dont je vous parlais tout à l'heure à propos de *Nos Intimes* et *Nos bons villageois*.

Quant à la comédie sérieuse ou dramatique, c'est bien pire ! Sur les scènes du Vaudeville et du Gymnase, où l'on avait cru voir notre théâtre renaître, nous passons directement des dernières pièces d'Augier et Dumas à des mélodrames comme *Odette* et *Dora*, au *Fils de Coralie* et au *Maître de Forges*. Et voilà où nous aura conduits cette première étape.

La lutte décidément est à reprendre à pied d'œuvre et on comprend que ceux qui vont l'engager (je veux dire Becque et ses disciples du Théâtre Libre) n'apportent pas à cette opération sanitaire toute mesure et toute douceur.

V

H. Becque et le Théâtre Libre

Nous avons vu l'avortement de la comédie qui, avec Augier et Dumas, avait paru se détacher du vaudeville, pour se hâter, avec Sardou, d'y revenir.

Le théâtre de Becque est la négation pure et nette de ce système dramatique ; c'est la rupture, absolue, avec le passé. Celui-ci n'est pas l'homme des audaces prudentes, le révolutionnaire accommodant. Aucune timidité dans la lutte qu'il a entreprise ; aucune concession ; aucun souci des goûts du public ou des exigences des comédiens. De là l'importance considérable, dans notre histoire, de cette œuvre qui, à vrai dire, se réduit à peu de matière, qui n'a jamais connu que des succès pénibles et disputés — et qui va déterminer, pour de longues années, toute notre production théâtrale.

Les premières tentatives de Becque ne semblaient pas cependant permettre de grands espoirs. Fils d'un petit employé comptable, employé lui-même au chemin de fer du Nord, puis à la grande chancellerie, il avait dé-

buté médiocrement par un livret d'opéra *Sémiramis* et une pièce *l'Enfant prodigue*, — un vaudeville et qui avait obtenu les éloges de Fr. Sarcey. De quoi mourir de honte !

En 1870, un drame en 5 actes et 7 tableaux *Michel Pauper*, représenté à ses frais, avait témoigné d'une originalité plus vigoureuse, mais maladroite. Il y avait là un mélange de romantisme, de déclamations socialistes, d'inventions baroques, en un style d'une lourdeur et d'une vulgarité lamentables, avec des élégances empruntées aux pires mélodrames du boulevard.

Après la guerre, une tentative encore, inspirée de Dumas, *l'Enlèvement* avait échoué piteusement. Et découragé, obligé de gagner sa vie, Henri Becque avait cherché un emploi dans le monde de la Bourse. C'est là sans doute que son expérience des gens d'affaires allait s'enrichir et l'idée maîtresse des *Corbeaux* se présenter à lui. Entre temps, un peu de journalisme, deux petites bluettes assez insignifiantes : *la Navette* et *les Honnêtes Femmes*. Voilà son bagage à 45 ans.

En vérité, nous pouvons négliger tout cela, comme nous pourrons négliger aussi ses dernières années. De cette existence, cinq années seulement nous intéressent.

C'est à partir de 1880 ou plus exactement de 1882 (*Les Corbeaux* ont été joués le 14 septembre), que Becque est véritablement lui-même, en possession de sa technique propre — et sa carrière est terminée après *la Parisienne*, en 1885. Mais puisque ces trois années et ces deux pièces ont suffi pour opérer dans notre théâ-

tre une révolution véritable, peut-être n'est-il pas inutile d'indiquer les principes sur lesquels ce système dramatique s'est établi.

Le premier, je vous l'ai déjà dit, c'est le mépris souverain et sans nuances de tout ce qui se fait autour de lui. « Le théâtre depuis vingt ans est abominable », écrit-il en 1890, en exergue à un de ses livres. *Depuis vingt ans*, en 1890, c'est exactement l'époque dont je vous ai parlé.

Dumas et Augier ayant abandonné la lutte sans la pousser à bout, tout est à reprendre de nouveau et, au lieu de chercher comme ils l'ont fait à accommoder l'observation Balzacienne et l'habileté technique de Scribe, il s'agit d'abord de répudier cette combinaison bâtarde, de briser ce moule sacro-saint.

Est méprisable tout ce qui est métier vulgaire, architecture dramatique, science des petites combinaisons et des gros effets. Fr. Sarcey affecte d'admirer côte à côte l'auteur du *Verre d'eau* et celui du *Misanthrope*. Ce rapprochement n'est pas seulement scandaleux, c'est un non sens véritable. En dehors de ses comédies d'intrigue — et celles-ci déjà sont d'une médiocre complication — Molière a-t-il attaché le moindre prix à la trame extérieure de ses œuvres ? A-t-il, dans le *Misanthrope* et le *Tartuffe* cherché des péripéties nouvelles ? S'est-il embarrassé de scrupules pour découvrir des dénouements ingénieux ? A-t-il considéré que le sujet, ce pût être autre chose que l'étude des caractères eux-mêmes et du milieu où ils évoluent ? Voilà le maître véritable — et le seul.

Vous sentez quelle est la portée de ce retour en arrière et qu'il est question ici de combattre non seulement les excès d'imagination ou d'habileté scénique des disciples de Scribe, mais le principe même de toute intrigue et de toute action dramatique, au sens où l'on a coutume d'entendre ces mots. Qu'avons-nous l'habitude d'appeler sujet de pièce, ou action théâtrale ? Une aventure, une anecdote particulière, limitée dans le temps, qui se suffit à elle-même, qui se présente en une exposition, se développe en une série d'épisodes, s'achève sur un dénouement qui termine tout, ne laisse rien en suspens, et après lequel rien ne nous intéresse et ne nous regarde plus. Et cela se distribue d'acte en acte, en une série de scènes essentielles préparées et reliées par des scènes secondaires et chaque fin d'acte annonce ou fait attendre le début de l'acte suivant.

Charmant travail ! Mais la vie a-t-elle présenté jamais des mécanismes organisés avec cette rigueur savante ? L'aventure curieuse y est-elle l'ordinaire ? Y voyons-nous rien qui commence vraiment, rien qui finisse tout à fait ? Tout y est au contraire confusion, complexité, enchaînements mystérieux.

Il est bien entendu que l'auteur dramatique est obligé de choisir, d'éliminer, qu'une pièce doit commencer à un moment et qu'elle doit finir et qu'il y faut un point d'arrêt. Mais pourquoi ce commencement prendrait-il toujours l'aspect d'une exposition dramatique ; pourquoi cette fin serait-elle toujours ce qu'on nomme, en terme de métier, un dénouement ? Pourquoi réduire toute pièce de théâtre (étude de mœurs, ou de psycho-

logie ou œuvre de pensée) à ce cadre régulier ; pourquoi l'enchaîner à une aventure particulière et lui imposer le corselet de fer d'une intrigue, la détacher à l'emporte-pièce, au lieu de la laisser librement baigner dans la vie ?

L'auteur dramatique a mieux à faire : prendre un personnage ou un groupe de personnages moyens, à un moment de leur existence normale, et les laisser vivre, les regarder vivre, sans prétendre les conduire d'un point A à un point B suivant une ligne rigoureusement et arbitrairement tracée par sa fantaisie.

Autre chose encore, et, après l'intrigue, les acteurs. Est-il rien de plus artificiel que ces ordinaires personnages de théâtre, tout d'une pièce et souvent à la mesure d'un acteur, bons ou mauvais sans nuances, tenant l'emploi qu'ils savent être le leur, préoccupés sans répit du rôle qui leur est confié ?

Automates dociles, on sent l'auteur qui parle par leur bouche, leur prête son esprit ou son éloquence. D'une lucidité admirable, ils nous font les honneurs de leur caractère, de leurs vices ou de leurs ridicules. Ils paradent en notre honneur. Bourgeois d'Augier, hommes du monde de Dumas, ou pantins de Sardou, ils trouvent exactement au moment voulu le trait qui porte, la formule que jamais ils ne trouveraient dans la réalité, ou qu'ils se garderaient en tout cas de nous offrir. Ils ont pleine conscience d'eux-mêmes ; ils se connaissent et veulent être connus.

Molière pourtant nous avait appris que les vrais personnages dramatiques sont inconscients, qu'ils se révè-

lent sans y avoir songé, par des mots où eux-mêmes ne voient rien que d'ordinaire et de normal et qui cependant les éclairent jusqu'au fond : le *Pauvre homme* de Tartuffe ou le *Sans dot* d'Harpagon, des mots qui ne sont pas des traits d'esprit, ni des antithèses ingénieuses ni des formules claquantes, qui n'ont de valeur que dans leur bouche et qu'ils ont trouvés tout seuls, sans le savoir et sans aller chercher dans le carnet où l'auteur tient en réserve sa collection de bons mots inutilisés.

Ici encore, vous le voyez, c'est au nom de la vérité, et au nom de Molière, que ce satirique impitoyable déclare la guerre à ses contemporains.

Tout le mal du théâtre récent a été :

1°) de chercher des situations exceptionnelles, même quand il voulait étudier des sentiments généraux ;

2°) de les organiser scéniquement, suivant les principes de je ne sais quelle technique théâtrale éloignée du réel ;

3°) de créer pour la scène des personnages de théâtre, au lieu d'y faire paraître des hommes vivants. C'est contre tout cela qu'il a entrepris de réagir.

Et sans doute, des écrivains déjà ont affiché cet amour de la vérité et de la simplicité nue ; même ils se sont constitués en école et cette école, réaliste d'abord, puis naturaliste, s'est établie, entre 1870 et 1880, par quelques succès bruyants et des polémiques retentissantes. On peut apercevoir entre le naturalisme et l'effort de Becque une certaine parenté ; mais ce n'est guère qu'apparence. D'abord les romanciers naturalistes (l'auteur de *l'Assommoir* au premier plan) sont beaucoup moins at-

tachés à la réalité qu'ils ne le prétendent et beaucoup moins objectifs. De vieilles hérédités romantiques les entraînent à des outrances, à des effets de mélodrame, à un certain grossissement et même à un certain lyrisme qui pour être volontiers crapuleux, reste du lyrisme cependant. Je ne parle pas de leur philosophie aussi prétentieuse que vulgaire. Mais ajoutez qu'eux-mêmes se sentent à peu près incapables d'aborder le théâtre, que leurs rares tentatives ont été lamentables et que Becque leur témoigne à peu près autant de mépris qu'aux vaudevillistes les plus conventionnels :

Je ne me mêle pas sans regret à cette petite guerre que se font très couramment aujourd'hui les auteurs dramatiques et les romanciers naturalistes. J'ai toujours devant les yeux l'immortelle scène du *Bourgeois gentilhomme* où le maître de chant et le maître de danse se disputent sur la prééminence de leur fonction sociale. Mais vraiment M. Zola et ses amis, les doctrinaires du parti naturaliste, se moquent de nous, et nous le leur rendons bien. Ils sont là, trois ou quatre romanciers, mettons-en cinq, mettons-en six, qui n'ont jamais rêvé que des planches et qui y ont échoué misérablement. Ils ont eu toutes les scènes à leur disposition, depuis le Théâtre-Français jusqu'au Théâtre-Cluny ; ils les ont eues sans débats et sans conditions ; *Henriette Maréchal*, *le Candidat*, *Bouton de rose*, voilà les noms bien connus de leurs ridicules défaites. Après de pareilles platitudes, les dédains et les fanfaronnades ne trompent plus personne. On se tait, on se juge, on se limite, et on se renferme dans l'art où l'on excelle. Mais il y a des gens, lorsqu'ils se sont étalés au coin d'une rue, qui y repassent continuellement ; les romanciers naturalistes sont ainsi (1).

Voilà qui n'est pas d'un disciple enthousiaste. En vérité, il y a très loin des *Rougon-Macquart* à la comédie des *Corbeaux*.

Rien de plus simple, je ne dis pas que l'action, mais que le thème dramatique sur lequel la pièce se déroule.

(1) *Querelles littéraires*, p. 138.

En scène, une famille de bonne bourgeoisie, parisienne mais d'allure un peu provinciale. De très braves gens, une impression d'aisance et de confort. Une fortune qui, sans être considérable, ni surtout très solidement établie, permet cependant une vie facile. Le père à la tête d'une industrie en voie de développement, gagne de l'argent ; la mère, une bonne ménagère, d'intelligence pas très ouverte, ignorant à peu près tout des occupations de son mari, très attachée à ses devoirs matériels, très sûre, très attentive ; le fils un tout jeune homme, insouciant et léger, cherchant le plaisir, — mais le sérieux viendra avec l'âge ; trois filles enfin, dont l'une est sur le point de se marier, des jeunes filles comme tant d'autres, que rien n'a préparées aux difficultés de la vie (pourquoi prévoir qu'elle puisse leur être difficile), l'aînée seulement plus réfléchie, plus grave.

Peut-on parler ici d'une exposition ? En tout cas, il ne faut pas entendre le mot comme nous l'entendions avec V. Sardou. Nous ne sentons pas que l'auteur prépare un sujet de pièce, ait l'intention de nous présenter un milieu particulier, ni qu'il fasse effort pour nous faire connaître des caractères ayant une valeur individuelle. Très simplement, il nous a ouvert les portes d'une maison. Peu à peu, cependant, ces personnages, nous pénétrons dans leur intimité. Des détails qui tout d'abord semblaient sans importance, des mots très simples nous les font connaître, comme nous les connaîtrions dans la vie. Et nous devinons ainsi, sans que l'auteur intervienne pour nous en avertir, nous devinons que ce bonheur, sans être fragile, n'est pas à l'abri de

tout accident, que tout cela repose sur la santé du père, très bien portant d'ailleurs, trop bien portant peut-être, vigoureux et sanguin. Dans la famille encore, fréquentent certains personnages inquiétants, des gens d'affaires dont la délicatesse est douteuse... Mais dans l'industrie ou le commerce, peut-on éviter toujours des contacts de ce genre... Et après tout le père Vigneron est de taille à se défendre, s'il en était besoin, de son associé, de son notaire et de ses fournisseurs, En somme, une famille très unie, très heureuse, toute à la joie et aux préparatifs d'une soirée de contrat, car la fille la plus jeune est sur le point de se marier. Ce premier acte est charmant d'intimité, de légéreté, d'aisance, sans rien de théâtral.

Or brusquement, en pleine paix, en plein bonheur, un coup de tonnerre : le père Vigneron qui vient d'être, dans la rue, frappé d'une attaque d'apoplexie et que l'on rapporte agonisant. Et voici le drame engagé.

Ce drame, ce ne sera pas, bien entendu, une histoire romanesque, une combinaison adroite d'évènements exceptionnels. H. Becque ne tient pas à nous faire admirer son ingéniosité. Il ne s'agit pas de nous offrir le plaisir de la surprise et de l'inattendu, de tenir notre curiosité haletante, mais de nous donner au contraire l'impression d'une fatalité inéluctable. Ces malheureuses ne vont pas avoir affaire à un dramaturge qui cherche pour elles des complications raffinées, des tortures inédites ou scéniquement inexploitées encore. Elles auront affaire à la vie, qui est assez cruelle pour qu'on ne se mette pas, pour elle, en frais d'invention. Et dans ce

désastre, point surprenant, mais désormais logique, inévitable, elles vivront suivant leur caractère propre : il n'en faut pas davantage.

Le père disparu, c'en est fait, en quelques semaines, de ce bien être et de cette paix. Tout s'écroule en même temps, tout semble glisser et se fondre entre leurs doigts. Une fortune engagée toute entière dans une affaire qui donne de belles espérances et déjà des résultats, mais qui, tout de même, est en pleine crise de formation et de développement — qui exige des avances et des capitaux — qui a besoin d'un chef pour la conduire et de la confiance de tous ceux dont les intérêts s'y trouvent engagés. Et, du jour au lendemain, l'obligation de réaliser, de liquider sans retard et à tout prix ; les créanciers, les intéressés de toute sorte pressés de retirer leurs fonds ; les fournisseurs qui réclament, les droits de succession à payer, point d'argent liquide, la fabrique et les terrains vendus, dans quelles conditions ! et bien entendu, l'avidité de ces corbeaux que nous avons aperçus au premier acte, qui savent ces femmes sans défense et qui viennent à la curée.

Personne pour prendre le gouvernail. La pauvre Madame Vigneron, anéantie par son malheur, incapable de comprendre, voyant brusquement s'envoler cette fortune qu'elle croyait assise à jamais, prise entre la douleur de sa perte et des préoccupations qui n'ont jamais effleuré son esprit, ayant des révoltes naïves, des colères d'enfant et des crises d'abattement total. La plus jeune des filles abandonnée par son fiancé, la cadette qui se sent incapable de se résigner à une existence médiocre

et chez qui nous avons deviné déjà certaines tendances inquiétantes. Marie, l'aînée, peut essayer une défense ; elle nous est apparue dès le début énergique, droite, raisonnable, mais que faire contre tant d'ennemis mieux armés ?

D'acte en acte, l'étau se serre, impitoyable. Pour nous donner cette impression, Becque n'a pas eu besoin de charger son intrigue, ni de charger ses personnages. Les hommes d'affaires, les corbeaux que nous voyons ici ne sont pas des manieurs d'argent dessinés suivant les exigences de ce qu'on appelle l'optique théâtrale. Ce ne sont pas des monstres en dehors de l'humanité, des Gobseck, des Harpagon, des Mercadet ou des Guérin. A les voir, à les entendre, on n'a pas cette sorte de saisissement soudain, cette brusque révélation. Simplement des hommes durcis par la pratique des affaires, avides certes, empressés à user d'une occasion favorable, dépourvus de scrupules, mais restant après tout dans la moyenne des malhonnêtes gens. Ils n'ont pas de ces formules à grand effet, de ces paroles d'un cynisme monstrueux. Ils ne tiennent pas à nous scandaliser ; ils parlent en gens d'affaires, en hommes sérieux et si nous sentons, sous les paroles courantes, ce qu'il y a en eux de vil et d'abominable, c'est que l'auteur a su nous le rendre visible, sans qu'eux-mêmes le remarquent et, moins encore, prennent plaisir à l'étaler.

Vous savez comment se produit le dénouement et d'où vient le salut, le salut à quel prix ! L'un de ces corbeaux, et pas le moins rapace, le vieux Teissier, ancien associé de Vigneron, n'a pas été insensible au charme de

la jeune Marie et la pièce finit par un mariage qui ne ressemble guère aux mariages par quoi se terminaient les anciennes comédies romanesques. Ici encore nous serions sur les limites de l'horreur et du mélodrame, si Becque forçait le ton. Il s'en est gardé.

Les sentiments qui attirent ce vieillard de plus de 60 ans vers cette jeune fille sont assez complexes. Bien entendu, il y a d'abord un élément de sensualité répugnante, que l'auteur a indiqué nettement, mais sans appuyer, comme l'aurait fait un romancier naturaliste. Teissier est séduit par la jeunesse de Marie, mais la sensualité n'est pas chez lui la passion dominante ; ce n'est pas le vieillard débauché et malpropre que nous présentera souvent le théâtre libre, le baron Hulot du notariat. Cette jeune fille, il l'a vue luttant courageusement contre le malheur, s'oubliant elle-même pour penser aux siens. Il en a été ému — dans la mesure où il peut l'être — mettons qu'il en a été surpris ; mais voilà une nuance de sympathie plus avouable. Et surtout, il a remarqué ses qualités précieuses : du sang froid, un esprit clair, une faculté d'adaptation. Il peut la sauver ; mais après tout, et sans compter l'agrément qu'il en attend, ce ne sera pas une affaire si mauvaise. Même pour un homme pratique, il n'est pas agréable de vieillir seul. Marie peut être la compagne des dernières années. Ce mariage, qui n'est pas un mariage de raison, n'est pas un mariage de folie. Tout ce travail qui s'accomplit en lui, nous le sentons se faire par une série de nuances ; nous en avons la révélation en même temps que lui.

Mais ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas lui ; c'est

elle plutôt. Elle, réduite au sacrifice le plus cruel et le plus atroce. Et pourtant, elle ne songe guère à se poser en victime ou en héroïne. Vous entendez d'ici ses cris, si elle appartenait à un drame d'A. Dumas, et les cris de l'auteur et ses appels à la justice et à la pitié... Ce serait du théâtre, du très beau théâtre peut-être. Mais dans la vie, ce sont les paroles les plus simples qui ont le plus d'accent, et l'éloquence véritable n'est pas dans les éclats de voix. Ce mariage, c'est le salut pour elle, pour ceux qui lui sont chers. Elle se résigne, et elle est déchirée de se résigner, et elle en rougit aussi, comme d'une résolution qui l'élève et l'avilit à la fois. Ecoutez-la parler à sa mère :

Embrasse-moi et ne me dis rien. Ne m'ôte pas mon courage, je n'en ai pas plus qu'il ne m'en faut. M. Bourdon a raison, vois-tu, ce mariage, c'est le salut. Je suis honteuse, honteuse de le faire, et je serais coupable en ne le faisant pas. Est-ce possible que toi, ma bonne mère, à ton âge, tu recommences une vie de misère et de privations ? Oui, je le sais, tu es bien courageuse, mais Blanche, Blanche, la pauvre enfant, on ne peut plus lui demander du courage, à elle... Et Judith ? Qui sait ce que peut devenir une jeune fille, la meilleure, la plus honnête, quand sa tête travaille et que le hasard ne lui fait pas peur ! Tiens, je suis soulagée d'un poids depuis que ce mariage est décidé. Il sera ce qu'il voudra, blâmable, intéressé, bien douloureux aussi ! mais je préfère encore un peu de honte et des chagrins que je connaîtrai à des inquiétudes de toutes sortes qui pourraient se terminer par un malheur. Essuie tes yeux, qu'on ne voie pas que nous avons pleuré.

Vous sentez quelle tristesse dans cette simplicité, quel héroïsme dans cette résignation.

Maintenant, le calme peut revenir. Un homme comme celui-là dans la place, les Corbeaux reprennent leur vol, la dernière tentative d'un filou qui a trop attendu, est

repoussée brutalement et Teissier peut conclure, avec la fierté d'une âme tranquille par ce mot, admirable d'inconscience encore : « Vous êtes entourée de fripons, mon enfant, depuis la mort de votre père. Allons retrouver votre famille ».

Je vous demandais tout à l'heure : Est-ce une exposition ? Je vous dirai maintenant : est-ce un dénouement, au sens théâtral et vulgaire du mot et les spectateurs vont-ils, après un pareil mariage, se retirer l'esprit satisfait et leur curiosité repue ? Dans la vie, toute fin est un commencement et, par delà le drame qui s'achève, des horizons nouveaux se découvrent, chargés de nuages ou noyés de brouillards. Le sacrifice accompli, que sera cette vie, cette destinée que la jeune fille affronte avec plus de lassitude que d'espoir ? Pas le bonheur, à coup sûr. Peut-être pas le malheur non plus ; quelque chose de gris, de médiocre, de terne, ce qui subsiste quand les illusions et les rêves se sont envolés. Et l'on peut bien vivre de cela.

***

Il est certain qu'une pièce de cet ordre dépasse la portée d'un public habitué aux niaiseries ordinaires du théâtre. Cette vérité profonde lui paraît dure et brutale. Ce fut l'impression commune à la première représentation et chaque fois qu'on a tenté une reprise, les spectateurs, même avertis et disposés à l'admiration, ont ressenti le même malaise. *La Parisienne* jouée trois ans plus tard s'impose plus aisément. C'est d'abord qu'elle

est plus gaie — quoique d'une gaieté singulièrement amère — et qu'elle traite d'un sujet qui a toujours soulevé chez nous le rire et les applaudissements. Il s'agit de l'adultère. Ai-je besoin d'ajouter que bien qu'il l'ait traitée, non pas en drame à la manière de Dumas, mais à la façon de Molière en comédie, la pièce échappe à toute banalité ? Rien des facéties d'un Paul de Koch.

On peut même dire que parmi les œuvres de cet ordre, elle marque une étape. Jusque là, trois personnages avaient suffi : le mari, la femme et l'amant. C'était l'éternel trio. Ici le trio devient un quatuor. Un nouveau personnage intervient ou plutôt un des personnages se dédouble : c'est l'amant. (Et je ne dis pas que moralement ce soit un progrès ; l'auteur ne le dit pas non plus).

Donc Clotilde, petite bourgeoise, pleine d'ailleurs de préjugés, trompe son mari Dumesnil avec leur vieil ami Lafont. Cela dure depuis tant d'années, dans des conditions si bien établies d'ordre, de discrétion et de tact, d'une façon si correcte et familiale, que cette irrégularité est devenue tout à fait régulière. Clotilde serait profondément blessée si on lui disait qu'elle a un amant; elle a deux maris comme avait deux femmes le bourgeois de Bruges dont M. Barrès a conté l'histoire.

Lafont d'ailleurs n'a rien d'un Antony ou d'un séducteur professionnel. C'est un homme calme et tranquille, soucieux de la morale et du qu'en dira-t-on, dépourvu de toute espèce de fantaisie, un amant en robe de chambre et pantoufles brodées, ami sincère du mari qu'il voudrait seulement un peu plus jaloux de sa femme (de leur

femme), un peu plus sévère. Et ce ménage à trois, fonctionne avec la régularité la plus paisible. Mais voici qu'entre ses deux maris, Clotilde éprouve un peu d'ennui. Le besoin d'aventure, que rien ne satisfait à son foyer, la coquetterie, quelque diable aussi la jette dans les bras d'un jeune bellâtre sans cervelle, mais élégant, bien mis, d'allure sportive.

Et le premier mari ayant pris une fois pour toutes le parti de vivre tranquille et de tout ignorer, c'est le second, c'est l'amant conjugal qui souffre toutes les angoisses de la jalousie, qui tient l'emploi du Sganarelle traditionnel. Il le tient à merveille, grognon, bougonnant, soupçonneux, partant à chaque instant pour revenir aussitôt, écoutant aux portes ou montant la garde dans la rue, jusqu'au moment où le jeune étourneau ayant de lui-même abandonné Clotilde, la vie du foyer pourra reprendre comme autrefois. Il n'y a pas autre chose. Aucune péripétie, aucune surprise, aucune rencontre inattendue, aucun de ces artifices qui chez un vaudevilliste, deviendraient toute la pièce.

Le comique de l'œuvre est d'abord dans ce déplacement de rôle, dans cette conception amusante de l'amant légitime, officiel et plus mari que le mari lui-même. Dès la première scène H. Becque nous a montré cela de la façon la plus simple et la plus ingénieuse. Sur le théâtre, un homme et une femme, lui grincheux, acariâtre, jaloux : « Madame, vous venez de cacher une lettre ; ouvrez ce tiroir ou donnez-moi cette clef ! ». Elle impertinente, hautaine et dédaigneuse. Il n'y a pas à s'y tromper, c'est une scène conjugale ; la scène de Jacque-

line et de Me André dans le *Chandelier*, celle de *Sganarelle* ou de *Boubouroche* ; et la discussion continue, et il s'émeut après avoir menacé et il parle au nom de la morale et du devoir : « Pensez à moi, Clotilde, et pensez à vous. Dites-vous qu'une imprudence est bien vite commise et qu'elle ne se répare jamais. Ne vous laissez pas aller au goût des aventures. En me restant fidèle, vous restez digne et honorable ; le jour où vous me tromperiez... ». Mais elle l'interrompt : « Prenez garde, voilà mon mari ». Et le mari, joyeux comme il convient et cordial, fait son entrée.

Plus amusant encore, le rôle de Clotilde, ce mélange de légéreté dans la conduite et de gravité dans les propos (et même dans les sentiments, car elle ne cesse pas une minute d'aimer son mari ou du moins de songer à ses intérêts), ce souci de correction dans une situation qui vraiment n'est pas très correcte, cette persistance de l'esprit et des formules bourgeoises pour exprimer des idées d'une fantaisie ahurissante. Ses mots sont restés célèbres :

« J'ai rêvé, dit-elle, d'une existence où mes devoirs seraient remplis sans que mon cœur fût sacrifié. » — Et gravement à son amant : « Vous n'aimez pas mon mari. — Mais si, je vous assure. — Mais non, je vous le garantis, vous n'aimez pas Adolphe ! » — Et un jour qu'elle voit son mari découragé : « Allons, remets-toi et ne garde pas cette figure désolée. Qu'est-ce que tu deviendrais donc pour un malheur véritable ? Si tu me perdais, par exemple ! » — Et enfin : « Vous êtes un libre-penseur ! Je crois que vous vous entendriez très bien avec une maî-

tresse qui n'aurait pas de religion. Quelle horreur ! »

Je ne conteste pas la saveur de ces trouvailles, ni qu'elles contiennent sous leur amertume un fond de vérité, ni qu'elles soient du véritable, de l'excellent théâtre. Il ne me semble pas cependant, que, comme valeur générale et comme portée, il faille mettre cette comédie sur le même plan que *les Corbeaux*, ou que l'on puisse prendre à la lettre le titre que Becque a choisi. Clotilde est tout de même autre chose qu'une femme d'un modèle courant et l'on en trouve d'une autre espèce. (Becque le savait bien, qui avait dessiné la figure touchante et si simplement vraie dont je vous parlais tout à l'heure). Que Clotilde soit une Parisienne, c'est possible ; mais *la Parisienne*, c'est beaucoup dire, et nous avons trop souffert de généralisations de cette sorte.

Peut-être aussi, à se multiplier, ces mots de caractère, dont Molière usait avec plus de discrétion et de goût, risquent-ils de paraître aussi artificiels que les traits d'esprit dont A. Dumas assaisonnait ses dialogues. Le propre d'un personnage comique est l'inconscience, mais l'inconscience à un certain degré, finit par nous inspirer quelque scepticisme. Pour être inconscient comme l'est Clotilde, il faut le faire exprès et y mettre beaucoup d'application ; et dès lors l'effet obtenu n'est plus du tout celui que l'auteur avait espéré. C'est lui que l'on voit reparaître dans ses personnages, lui qui prétendait s'effacer avec tant de soin. De nouveau, et par une autre voie, on revient à l'ingéniosité, à l'esprit. Nous sentons le procédé, nous avons l'impression qu'avec un peu d'adresse et beaucoup d'entraînement nous pourrions trouver des formules analogues.

Après la comédie vraie et simplement humaine des *Corbeaux*, nous voyons poindre à l'horizon la comédie rosse et le répertoire du Théâtre Libre.

***

C'est celui-ci qui va recueillir la succession et continuer la lutte sur le même terrain. Quant à H. Becque, son œuvre est désormais accomplie. Les quatorze années qui lui restent à vivre vont être d'une tristesse profonde, presque misérables. La maladie, le sentiment de l'injustice du public et des critiques ; il vit à l'écart, dans son médiocre appartement de l'avenue de Villiers, aigri, féroce à l'égard de ses contemporains qu'il crible d'épigrammes, et l'on rit de cette cruauté sans comprendre ce qu'il y a là-dessous d'illusions flétries. La comédie à laquelle il travaille, ces *Polichinelles* si longtemps attendus et annoncés, il n'aura même pas la force de l'achever, et il mourra comme un vaincu, lui que toute une jeunesse salue comme le maître et l'annonciateur.

Il me reste à peine le temps de vous dire un mot du *Théâtre Libre*. On a souvent conté — et M. Antoine lui-même nous en a fait le récit dans un intéressant volume de mémoires — l'aventure étonnante de ce petit employé de la Compagnie du Gaz, de culture primaire, dénué de ressources, mais passionné de théâtre et d'une énergie à toute épreuve qui trouve le moyen, aux environs de 1887, de créer un théâtre, de recruter une troupe (une troupe de débutants comme lui, occupés tout le jour à de dures besognes), de s'imposer à l'atten-

tion du public et de la presse, de découvrir, seul, toute une pléiade d'écrivains et de jeter le premier en pleine gloire tous ceux qui vont être pendant vingt ans les maîtres de notre art dramatique : Georges de Porto Riche, H. Céard, Jean Jullien, E. Fabre, L. Hennique, Brieux, Courteline, Fr. de Curel... Je ne les cite pas tous et je ne parle pas des étrangers qu'il a acclimatés sur notre scène, (en même temps que son camarade Lugné Poe), Ibsen, Bjornson, Ghérardt Hauptmann, Tolstoï et Tourguéneff...

Il y a là un exemple unique. Il m'est impossible de suivre la série des représentations qui se donnèrent d'abord sur les hauteurs de Montmartre, Passage de l'Elysée Montmartre, dans une petite salle lamentable, à peine éclairée, où l'on accédait par une ruelle infecte et plus tard sur la scène des Menus Plaisirs, le futur Théâtre Antoine, du Boulevard de Strasbourg.

Les programmes semblaient établis d'une façon assez éclectique. Les poètes n'étaient pas exclus de parti-pris. On donna du Banville, du Rodolphe Darzens, du Catulle Mendès, du Jean Aicard, — *le Père Lebonnard*, hélas ! (Il est vrai qu'il s'agissait de jouer un bon tour à la Comédie Française : l'excuse peut-être est insuffisante)... Mais malgré ces concessions ou ces erreurs, on put aussitôt reconnaître quel était le dogme dramatique que ces jeunes gens voulaient propager, et que l'auteur de *la Parisienne* et des *Corbeaux* était leur Dieu véritable.

Cette exactitude, ce mépris de la convention, de l'artifice et des poncifs traditionnels, tous les principes pour

lesquels H. Becque avait combattu, Antoine s'efforce de les appliquer à tout ce qui concerne le décor, la mise en scène et le jeu des acteurs. Sur ce terrain qui est le sien propre, il opère une révolution véritable et on le crible d'épigrammes, mais à l'avenir on ne pourra plus jouer comme on jouait avant lui. Les écrivains dont il représente les œuvres et qu'il choisit, se passionnent pour le même effort. Par leur sobriété vigoureuse, par une certaine rudesse loyale, par leur sujet même, les premières pièces de M. Emile Fabre, *l'Argent*, *le Bien d'autrui*, et plus tard *les Ventres dorés*, s'apparentent directement au chef-d'œuvre dont je vous parlais tout à l'heure. Ce que nous retrouvons dans *la Sérénade* de J. Jullien, dans *les Résignés*, d'H. Céard, dans *la Prose*, de G. Salandri, dans *la Dupe*, de G. Ancey, dans toutes ces âpres comédies qui sont restées le type de la pièce genre Théâtre Libre, c'est exactement la formule de *la Parisienne* ; aucune intrigue, aucun arrangement scènique, de simple tranches de vie directement portées sur le théâtre.

Même, les disciples, comme il arrive souvent, vont à cet égard beaucoup plus loin que leur maître n'est jamais allé, et leur négligence volontaire se fait provocante et passe les bornes. Car enfin, si la pièce bien faite suivant la méthode de Scribe, de Sarcey et de V. Sardou, est artificielle, la pièce mal faite ou la pièce qui n'est pas faite du tout peuvent ne l'être pas moins. Il est bon de se défier du métier, mais s'il suffisait de l'éliminer ou de l'ignorer pour s'élever au grand art, la chose serait facile. Pour n'être pas visible en une charpente exté-

rieure, la construction des *Corbeaux* n'en est pas moins solide et vigoureusement établie ; une action intérieure la soutient et la pièce se développe d'un rythme sûr et puissant. Cela, nous ne le retrouvons pas toujours chez ces jeunes gens.

Et il y a de l'excès encore dans cette recherche de toutes les laideurs morales, à laquelle ils se complaisent, dans cet étalage de monstres, d'êtres cyniques et inconscients. Ils ont la volonté bien nette de ne voir autour d'eux que des pantins ou des scélérats sans nuances. Mais ce pessimisme farouche n'est pas moins puéril et facile que l'optimisme d'autrefois. La charge d'atelier ne vaut pas mieux que la Berquinade. L'amertume des *Corbeaux* et de *la Parisienne* avait un autre accent que cette férocité ingénue.

Il ne faut pas s'indigner pourtant ni s'effrayer de ces outrances. D'abord — nous le verrons bientôt — des talents de premier ordre et des noms singulièrement glorieux vont se détacher de cette équipe.

Mais les exagérations même de ceux qui resteront médiocres n'auront pas été inutiles. Pour imposer au public une conception d'art vraiment nouvelle, une certaine brutalité est efficace. Seuls les violents entraînent la foule ; l'équilibre plus tard se rétablit.

En somme, cette jeune garde rangée autour du maître a bien servi la cause de l'art. Ils ont relégué à leur place, hors de la littérature, le vaudeville traditionnel, la comédie romanesque et ses fadeurs niaises, le vulgaire mélodrame à combinaisons. Si l'influence de Becque va s'imposer maintenant, si cette formule nouvelle va ap-

porter un regain de vie à notre art dramatique et si la route est libre aux écrivains originaux, c'est à l'initiateur d'abord qu'il faut en reporter la gloire, mais c'est aussi, pour une part, à l'intransigeance, à l'ardeur belliqueuse, au ridicule même de ces disciples intempérants.

VI.

La comédie psychologique

G. de Porto-Riche et son Ecole

Le théâtre psychologique représente une des traditions les plus pures de notre art dramatique français. Ici, nous nous trouvons sur un terrain qui est le nôtre ; l'émotion nous étreint sans que nous perdions le contrôle de notre raison, nous nous sentons en pleine lumière et en pleine sécurité ; nous admirons sans remords et sans inquiétude ; nous nous élevons aux chefs-d'œuvre sans perdre pied.

Je n'ai pas besoin de vous rappeler l'immortelle jeunesse de la tragédie de Racine, de la comédie de Marivaux, du théâtre de Musset et de vous dire qu'il n'est rien, dans notre littérature, que nous sentions mieux garanti des caprices de la mode ou des variations du goût.

C'est que cette forme de théâtre exige et met en valeur précisément les qualités qui nous sont le plus naturelles, celles sur quoi notre art classique est établi :

l'amour de l'ordre, de la raison, — le goût de la vérité générale, la pénétration, la finesse et la mesure — l'aptitude à saisir les détails par une analyse délicate et à les organiser en de claires synthèses, — la curiosité de l'homme, de ses illusions, de ses douleurs, de ses faiblesses et des ressorts qui le font agir.

D'autre part, elle écarte tout ce qui, pour nous, est un danger : l'exceptionnel et le monstrueux, la recherche des complications extérieures, les excès de la sensibilité aveugle, les imaginations forcenées. Marivaux a écrit quelque 32 pièces sur deux ou trois situations très simples et cela est d'une variété infinie.

Or il se produit, pendant le cours du XIX[e] siècle un phénomène singulier. Tandis que dans l'ordre du roman, la psychologie pure retrouve un regain de faveur et de puissance avec l'*Adolphe* de Benjamin Constant, le *Dominique* de Fromentin, l'œuvre entière de Stendhal, — le théâtre, qui avait été son domaine d'élection, s'en écarte et la néglige d'une façon absolue.

Vous savez que si un mérite fait entièrement défaut au drame romantique, c'est la vérité humaine et ce sont les qualités d'analyse (Bien entendu, je laisse toujours à part le théâtre de Musset qui est, en son temps, quelque chose d'unique et d'exceptionnel). La psychologie n'est pas plus à sa place dans les mécanismes compliqués de Scribe et de ses successeurs ; elle n'est la grande préoccupation ni d'Augier, inquiet seulement des mœurs de son temps, ni de Dumas hanté des grands problèmes sociaux. L'un et l'autre d'ailleurs ont trop le goût des

intrigues romanesques pour se plaire à cette austérité, à cette simplicité dépouillée.

Mais voici que justement, le grand effort des années 1880-1890 a été dirigé contre cette conception extérieure du théâtre, contre ces artifices de construction, contre ce préjugé de l'œuvre dramatique-pièce d'horlogerie. La sobriété est de nouveau à la mode.

Peu importe dès lors que Becque ne soit pas personnellement un psychologue subtil, que les jeunes auteurs du Théâtre libre cherchent dans une autre voie des succès plus faciles. Par ce simple retour à la simplicité, ils ont, sans y songer, rendu possible de nouveau ce théâtre psychologique qui, vingt ans plus tôt, ne l'était pas. Et c'est ainsi qu'un homme comme M. de Porto-Riche, qui d'ailleurs a débuté lui-même sur la scène de ce Théâtre libre, nous semble à la fois rénover une tradition très ancienne fâcheusement interrompue et représenter exactement une des tendances essentielles de l'époque à laquelle il appartient. C'est là ce qui fait son importance et son intérêt, c'est ce qui explique l'influence durable qu'il a exercée.

*
**

Il y a des auteurs dramatiques dont il est malaisé de parler. Ce sont ceux autour de qui l'apaisement ne s'est pas fait encore et qui restent l'objet de polémiques violentes et excessives. M. de Porto-Riche est de ceux-là. On a beaucoup bataillé sur son compte et l'on bataille encore. Il a des thuriféraires animés d'un zèle indiscret et souvent maladroit ; il a des adversaires implacables

et excessifs. J'essaierai de parler de lui en toute simplicité, sans parti pris d'aucune sorte et de signaler dans son œuvre ce qui me paraît puissant et nouveau, sans oublier ce qu'on y peut trouver aussi de dangereux, de blessant et d'équivoque.

Quelques critiques d'abord, auxquelles je ne m'arrêterai pas. On a raillé souvent la lenteur de sa production, cette sorte d'indolence qui lui fit toujours négliger dans la vie ce qui n'était pas son art ou son plaisir, cet épicuréisme de dilettante. Nous n'avons pas à juger l'homme, mais du point de vue de l'art, l'abondance de quelques autres, leur impatience frémissante du succès vaut-elle beaucoup mieux ? Chez lui, aucune hâte à produire, aucune hâte surtout à jeter en pâture à la foule ses productions. Est-ce paresse ou conscience artistique ?

Il n'est pas de ces auteurs dont les œuvres ne se réalisent pleinement que sur la scène, à la lumière de la rampe, entre les décors de toile peinte, par le jeu des acteurs, et ont besoin, pour s'animer, de cette vie matérielle. M. de Porto-Riche se suffit à lui-même comme public. Il écrit ses pièces pour le plaisir de les écrire, de les voir vivre, de vivre en elles, de se reconnaître sous les traits de ses héros successifs. Il semblerait qu'une sorte de jalousie lui fasse reculer le moment de se séparer d'elles, pour les livrer aux curiosités indiscrètes des spectateurs. Cette réserve, en soi, n'est pas méprisable. Etre l'homme de deux pièces, ou de trois, cela peut suffire. Plusieurs déjà s'en sont contentés.

Il y a encore ce reproche de monotonie qu'on lui adresse souvent ; mais ne l'a-t-on pas adressé à tous les psychologues tour à tour, dramaturges ou romanciers ? Et peut-il en être autrement ? Analystes d'une pénétration et d'une subtilité incomparables, ils aperçoivent des nuances à l'infini, où nous ne voyons que surfaces mornes et sans relief. Ils découvrent la plus amusante complexité et des enchevêtrements inextricables dans ce qui est pour nous le sentiment le plus commun et le plus banal.

Je pourrais vous renvoyer à Marcel Proust. Mais écoutez seulement Marivaux se défendre déjà de cette critique, et notez non seulement sa protestation mais sa surprise : « On a pourtant dit que cette comédie (il s'agit des *Serments Indiscrets*) ressemblait à la *Surprise de l'amour* et j'en conviendrais facilement si je le sentais, mais j'y vois une si grande différence que je n'en imagine pas de plus marquée ». Or cette si grande différence, qu'il nous explique, c'est une simple nuance de sentiments. Mais pour lui, pour le psychologue qu'il est avant tout, ces simples nuances sont tout un monde d'une admirable complication. C'est pourquoi il n'éprouve pas le besoin de chercher autre chose et de poursuivre la variété dans des circonstances extérieures qui ne l'intéressent en aucune façon.

A la considérer du dehors, rien de plus nu, de plus dépouillé de matière qu'une pièce de M. de Porto-Riche — pas même, dans un genre tout différent, cette *Parisienne* d'H. Becque dont je vous parlais.

Je laisse de côté ce petit acte *la Chance de Françoise*

donnée au Théâtre libre en 1888 en même temps que *le Duc d'Enghien* d'Hennique et qui ne fit pas grand bruit ; mais voyez à quoi se réduit l'intrigue d'*Amoureuse* jouée triomphalement à l'Odéon en 1891, et dont Antoine disait, le lendemain de la première, avec ce don de divination qui est la plus extraordinaire de ses facultés : « Voici enfin une pièce considérable, telle que, certainement, depuis *les Corbeaux*, on n'en avait vu de semblable ».

Etienne Fériaud, médecin de talent qui fut un homme de plaisir mais qui, la quarantaine venue, est surtout un homme de travail, a épousé une jeune femme dont il est passionnément aimé. Tout le malheur vient de là ; il attendait du mariage la tranquillité, la vie paisible (le mariage n'est pas une aventure, il ne s'est pas marié pour passer sa vie sur l'échelle de Roméo) ; et c'est la passion avec sa tyrannie de tous les instants, avec ses orages; c'est son existence troublée, c'est le travail impossible. Entre ces deux époux qui s'aiment, d'une façon différente, et qui n'ont pas d'autre motif de conflit que cette inégalité sentimentale, une sorte d'exaspération nerveuse fait jaillir des paroles cruelles, irréparables. Puis un jour, après une de ces scènes, sur une provocation brutale, sur un outrage de son mari, dans un accès de folie, par colère, par vengeance, par désespoir, par amour blessé surtout — et comme elle se suiciderait, Germaine accomplit l'acte devant lequel la Francillon de Dumas fils a reculé, quoiqu'elle eût d'autres motifs de vengeance ; elle tombe dans les bras d'un ami qui n'existe pas pour elle et qui reste tout ahuri de sa bonne fortune

inattendue. Bien entendu, elle reviendra le lendemain, désespérée, meurtrie et Etienne, pas plus qu'il n'en a le droit, n'aura le courage de la repousser ; il pardonnera comme le Commandant Montaiglin de *M. Alphonse* (avec moins de paroles et je fais ces rapprochements pour vous montrer la différence des deux systèmes) et l'existence reprendra, flétrie à jamais.

Voici maintenant *le Passé*, six ans plus tard : Une jeune veuve, Dominique Brienne, sculpteur de haute intelligence et de grand talent a aimé follement un médiocre personnage François Prieur, qui l'a abandonnée. Par le travail elle se reprend à la vie, sa blessure paraît fermée, quand l'ancien amant se trouve de nouveau devant elle. C'est en vain qu'elle résiste, l'amour d'autrefois l'a ressaisie toute entière. Sans illusions, elle va s'abandonner encore. Il faut une bassesse nouvelle de ce Don Juan professionnel pour qu'elle se retrouve et parvienne à le chasser — pour combien de temps ?

Vous le voyez, rien ne commence, il n'arrive rien qui puisse, du dehors, contraindre la vie des personnages et rien ne finit tout à fait — du moins en ce qui concerne les personnages de premier plan.

La troisième de ces grandes pièces, *le Vieil Homme*, est un peu plus complexe, il est vrai, mais d'une ligne analogue. Michel Fontanet vit dans les environs de Grenoble avec sa femme et son fils. Après bien des aventures, il est enfin devenu sérieux. Passe une jeune parisienne assez légère, M^me^ Allain : le vieil homme renaît. Mais son fils s'est épris, lui aussi, de l'étrangère. Rival de son père,

et rival malheureux, il se tue et les deux époux se retrouvent devant cet horrible désastre : leur enfant mort.

Certes, il y a là un coup de théâtre violent ; mais le suicide d'Augustin nous présente seulement une conséquence tragique du conflit qui est le sujet véritable et qu'annonce le titre. Supprimez ce dernier acte : la pièce perd de sa puissance, mais elle subsiste.

Dans ces études d'âmes, aucune peinture de milieux, de catégories sociales particulières — aucune personnalité tranchée ou singulière — aucun effort de haute pensée : rien de ce qui faisait, vingt ans plus tôt, l'intérêt de la comédie. Seul l'amour compte et non pas l'amour débattu, disputé par des sentiments contraires, mais l'amour souverain, l'amour supérieur à tout, l'amour seul. Notez en effet que, sans parler d'obstacles extérieurs, l'amour ici ne se heurte même pas, comme c'est l'ordinaire dans la tragédie Racinienne, à des sentiments opposés, au mépris ou à la haine. (Rappelez-vous les amours contrariées d'*Andromaque* : Andromaque aimée de Pyrrhus, aimé d'Hermione, laquelle est aimée d'Oreste jusqu'à la folie.) Il semble que, par une fatalité, on ne puisse être aimé de celui que l'on aime et tout le tragique est là. Seule Bérénice fait exception. Mais voyez Roxane en face de Bajazet, Néron en face de Junie, Mithridate en face de Monime, Phèdre en face d'Hippolyte.

Tous les héros du théâtre de M. de Porto-Riche, Etienne et Germaine Fériaud, Dominique Brienne et François Prieur, Michel et Thérèse Fontanet, sont des forçats volontairement rivés à la même chaîne. Ils ne se dressent pas les uns contre les autres en ennemis ;

bourreaux et victimes, ils sont unis par l'existence et ils sont unis d'amour. Seulement, il y a des amours de qualité différente et c'est ici que le psychologue se reprend.

Stendhal, le maître des maîtres, a dressé le catalogue de ces diverses façons d'aimer : l'amour passion, l'amour goût, l'amour de vanité, l'amour physique. Ce sont quelques-unes de ces sortes d'amour que M. de Porto-Riche se plaît à opposer violemment les unes aux autres : l'amour frémissant d'une jeune femme à l'affection plus calme d'un homme absorbé par ses occupations, la passion totale à la légèreté, à la coquetterie, ou à l'égoïsme aimable d'un Don Juan plus ou moins converti. Vous voyez les désastres possibles.

Et le tragique de ces pièces sera précisément de ne pas comporter un dénouement véritable, dénouement de drame ou de comédie. Si atroce qu'elle soit, une catastrophe totale est libératrice en ce sens qu'elle termine tout et qu'en tuant l'espoir elle est un remède à la douleur : *Phèdre* s'achève dans une atmosphère de calme et d'apaisement. Ici, les victimes du drame (et les victimes ce sont au même titre les innocents et les coupables, car à ces combats il n'y a point de vainqueurs), restent attachés l'un à l'autre, et c'est la cruauté de leur destin. Germaine et Etienne Fériaud vont ensemble vieillir, avec leurs souvenirs implacables ; Dominique, nous le sentons bien, ne guérira pas par le dégoût ; que sera la vie de Michel et Thérèse Fontanet dans *le Vieil Homme ?*

M. de Porto-Riche ne semble pas concevoir qu'en dehors de l'amour (de l'amour passion) et de ses tortures

on puisse trouver un intérêt quelconque à la vie ou à l'art. Dans ce monde qu'il a créé à son usage, et à son image (ce n'est pas moi qui le calomnie, c'est lui et ce sont ses admirateurs qui le disent), il n'y a pas un seul personnage qui ne participe à la commune folie. Les comparses sont amoureux comme les protagonistes (seulement on ne les aime pas). Les femmes et les enfants parlent d'amour, comme les amants, les pères et les maris, sans plus de réserve ou de gêne. La pudeur est un sentiment qui est étranger à ce théâtre et pas seulement la pudeur, mais la simple délicatesse et le tact (nous y reviendrons). On aime au sortir de l'enfance et la décrépitude finale ne détourne pas de l'amour : rappelez-vous, dans *le Vieil Homme*, le jeune Augustin, âgé de 16 ans et le grand-père, le vieux bonhomme Chevassieux, ce vieillard répugnant qui suit les bonnes à tout faire.

Ne demandez pas à l'auteur quel est l'âge d'aimer et d'être aimé ; il vous dirait que cet âge, c'est toute la vie, ou plus exactement que c'est son âge à lui. Car il se produit, à en juger par son théâtre, ce phénomène singulier (est-il vraiment singulier ?) : à mesure que viennent les années pour M. de Porto-Riche, les limites de ce qu'il nomme la jeunesse reculent et s'étendent aussi, comme si cette jeunesse ne voulait pas se séparer de M. de Porto-Riche ou comme si M. de Porto-Riche ne voulait pas se séparer de cette jeunesse. Si bien que d'une pièce à l'autre, son éternel Don Juan l'accompagne fidèlement et mûrit avec lui.

La concordance des dates est à noter. M. de Porto-Riche ayant commencé d'écrire assez tard, aucune de ses

grandes œuvres n'étant antérieure à la trentaine, il s'est bien gardé de nous montrer en pleine jeunesse son héros favori.

L'homme de vingt à trente ans manque dans ce théâtre d'amour. L'amant ou le mari (peu importe car le mari n'est jamais qu'un amant), est toujours un homme d'un certain âge, ayant dans son passé une série de triomphes, qui n'a jamais jeté les yeux sur une femme sans qu'elle fût à sa merci et qui en a gardé soit une certaine lassitude, soit des instincts de bête de proie, soit une cruauté savante, soit une insouciance et une amoralité complète (et la différence des pièces vient de ces nuances), mais toujours une fatuité et un égoïsme total. Dans *la Chance de Françoise* ce Don Juan a 35 ans (c'est le moment où M. de Porto-Riche en a 38) et c'est l'âge encore, à peu de chose près, où nous le rencontrons dans *Amoureuse* postérieure de trois ans. Quand il écrit *le Vieil Homme*, en 1911, l'auteur a largement passé la cinquantaine et voici Michel Fontanet qui a suivi à quelque distance le même mouvement (je n'ose pas dire le même progrès) ; voici Don Juan père de famille, industriel solidement établi, toujours aussi pimpant d'ailleurs — et irrésistible.

Comme M. de Porto-Riche, à l'heure actuelle, a environ 75 ans, vous voyez que nous pouvons attendre dans ses futures pièces, des Don Juan toujours, mais peut-être un peu défraîchis.

Et il faut bien parler de la qualité même de leur amour. Ce que je vous ai dit le montre déjà assez clairement, il ne s'agit plus ici d'ardeurs mystiques, de rêves

passionnés et de pures extases, mais de vulgaires réalités. A priori, ceci est légitime. Il y a bien chez Racine des indications de ce genre, chez Eriphile et chez Phèdre par exemple (il y a tout dans Racine) ; mais chez Racine tout est merveilleusement nuancé et mesuré, tout s'enveloppe d'une souveraine et divine poésie. Chez M. de Porto-Riche il n'en est pas tout à fait ainsi.

L'amour pour lui, c'est uniquement l'amour physique dans sa grossière sincérité. La grande nouveauté, la grande audace de son théâtre c'est d'avoir rejeté brutalement les voiles dont nous décorons la passion, de l'avoir présentée toujours sous son aspect cyniquement vrai, sous son aspect physique, physiologique, pathologique même, d'avoir montré que lorsque nous parlons d'amour, c'est le plus souvent désir qu'il faudrait entendre et je ne dis pas que cette audace manque toujours de grandeur. Cet instinct souverain, cette revanche de l'animalité même chez des êtres de qualité supérieure a quelque chose de poignant ; c'est vraiment une fatalité nouvelle.

C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.

Et le plus terrible, c'est que ces malheureux se connaissent. Ils sont lucides et désarmés. Dans les moments où ils sont maîtres d'eux-mêmes, ils peuvent témoigner de la bonté, de l'humanité, ils peuvent rougir de leur égoïsme (je ne dis pas réagir contre lui) et plaindre leurs victimes (ce que ne faisait jamais le Don Juan classique) ; mais vienne la folie d'amour, la frénésie soudaine et tout, pitié, remords, résolutions, tout est balayé et Michel Fontanet (je prends cet exemple entre tant d'autres) qui aime

son fils, qui sait, en poursuivant son aventure, le pousser à la mort, aura ce cri monstrueux : « Après moi le déluge ! ».

A peindre cette galerie de cas pathologiques, M. de Porto-Riche a apporté toutes les ressources de la psychologie la plus aiguë et aussi une ardeur nerveuse, une finesse de sensibilité, et souvent une amertume, un accent de tristesse qui éveille des échos profonds. Avec cela, une forme tantôt incisive, directe, tantôt onduleuse, frissonnante, comme musicale, d'un charme inquiétant et équivoque. Il y a dans son art un peu de ce Don Juanisme qu'il aimait tant dans la vie.

Il est difficile de citer des exemples, car il ne s'agit pas de morceaux brillants qui se détachent. Mais lisez, dans *Amoureuse*, la querelle de Germaine Fériaud et de son mari — ce calvaire douloureux qui la conduit de la surprise à la stupeur, à l'angoisse, à la colère, à la folie — ou encore cette scène du pardon au dernier acte, pardon sans rhétorique, sans générosité théâtrale, pardon humble, misérable, honteux, avec la chute de ces deux répliques finales si lourdement humaines : « Réfléchis, Etienne, tu seras malheureux. — Qu'est-ce que ça fait ».

Ecoutez dans *le Passé*, ce dialogue où se traduit la misère infinie de Dominique :

DOMINIQUE.

La première fois, je me suis révoltée, j'ai crié, et j'ai pardonné. Puis, ce fut une autre trahison, puis une autre, et puis toujours. Notre vie devint un duel furieux et quotidien, où je déshonorai ce qui me restait de fier, et lui ce qui lui restait de bon.

ANTOINETTE.

Ma pauvre amie !

DOMINIQUE.

J'ai connu par cet homme que j'adorais toutes les humiliations, toutes les angoisses, toutes les tortures, les plus atroces et les plus variées. Jamais amant n'a déployé pareille ingéniosité pour martyriser sa maîtresse. Et je m'étonne vraiment de la somme de souffrances qu'une créature humaine peut supporter. Je m'étonne d'être vivante et de ne pas être une brute.

ANTOINETTE.

Tu m'épouvantes.

DOMINIQUE.

Je voulais le garder à tout prix, mais mes capitulations ne servirent à rien. J'ai eu beau faire, j'ai été lâchée, lâchée brutalement. Un jour, il n'est pas revenu.

ANTOINETTE.

Le misérable !

DOMINIQUE.

Comment et pourquoi s'est accomplie cette rupture, je me le demande encore. Il est parti sans une explication, sans même prononcer les paroles de haine qui permettent de répondre et d'espérer. Quand la porte se referma sur lui, je croyais qu'il allait remonter une heure après. Et, pendant des semaines, des mois, des années, je l'ai attendu, comme on attend ces marins disparus depuis longtemps, et dont la mort est incertaine.

ANTOINETTE.

C'est effroyable.

DOMINIQUE, *allumant une cigarette.*

Voilà pourquoi j'ai de l'amertume et même un peu de rancœur.

Et voyez encore dans *le Vieil Homme* quelle sûreté de main pour nous rendre vivantes en quelques traits l'aimable et cruelle insouciance de Fontanet, la gravité douloureuse de Thérèse, la légèreté facile de Madame Allain, l'exaltation nerveuse d'Augustin.

Certes on ne peut confondre M. de Porto-Riche avec les spécialistes d'un certain théâtre, les fabricants de petites pièces pour petites scènes et d'articles bien parisiens.

*
**

Mais, tout de même, cette hantise d'un seul problème, cette préoccupation de l'amour seul (et d'un seul genre d'amour) ne confère pas à son théâtre la véritable grandeur. Je ne parle pas au point de vue moral ; mais, littérairement, les maîtres du théâtre psychologique nous avaient habitués à autre chose.

Racine qui est avant tout le peintre admirable de la passion, n'est pas l'homme d'un seul sujet. Andromaque n'est pas une amoureuse, ni la douce Iphigénie, ni surtout Clytemnestre. Sa pénétration psychologique s'est plue à analyser l'orgueil d'Agrippine, la monstruosité de Néron, le cynisme de Narcisse.

Marivaux interrompt parfois la série de ses *Jeux de l'amour*, de ses *Surprises*, de ses *Inconstances* pour s'amuser à de curieuses fantaisies philosophiques ou pour nous offrir avec *la Mère confidente* une délicieuse étude du sentiment maternel.

Rien ne contraint ou ne limite la fantaisie poétique de Musset et vous vous rappelez auprès de ses amants, ces caricatures, ces fantoches pittoresques et truculents. Rien de tout cela chez M. de Porto-Riche. Il ne veut nous présenter que des consciences obnubilées par la passion. Il y a vraiment quelque chose de monotone et de désobligeant dans cette obstination à nous avilir. Que nos sen-

timents soient des instincts transformés ou évolués et que, dans ces instincts, l'animalité triomphe, il se peut ; mais nos instincts primitifs n'en ont pas moins été transformés par des siècles de culture, d'éducation religieuse, d'affinement moral. Est-ce être plus vrai que de nous les prêter à l'heure actuelle dans leur sauvagerie primitive ?

Cela passerait encore, si M. de Porto-Riche entendait nous présenter quelques cas exceptionnels — mais il entend nous offrir dans son théâtre la normale de l'humanité.

Jeter devant nous je ne sais quelle bête instinctive, quel gorille primitif et nous dire non pas : voilà d'où vous venez (ce qui déjà serait médiocrement flatteur), mais : voilà ce que vous êtes, c'est vraiment excessif. On avait abusé peut-être des personnages sympathiques ; on peut trouver qu'il abuse des personnages déplaisants.

Je vous disais tout à l'heure que parfois ils ont un vague sentiment de leur bassesse, et par là ils pourraient se relever à nos yeux ; malheureusement ils sont incapables d'un effort, d'une velléité pour y échapper. Mieux que cela, ils semblent le plus souvent en être fiers. Cette sensualité bestiale, ils en parlent sans aucune gêne, ils en font parade, ils en plaisantent grossièrement. Est-ce clairvoyance de psychologues ou cynisme répugnant.

Médecin connu, homme d'expérience, grand travailleur, esprit raffiné, Etienne Fériaud, le héros d'*Amoureuse* aurait toutes les raisons — même s'il est d'âme médiocre — de n'être pas un goujat (c'est au nom de la seule vraisemblance que je parle). Or écoutez-le faire part à sa femme, laquelle n'a d'autre tort que de l'aimer trop, de la lassitude qu'il éprouve :

Adieu, ma servitude est finie, je suis libre maintenant. Quoiqu'il advienne, si bas que tu descendes, je ne paierai jamais trop cher ma liberté. Cette liberté, sache-le, je la place au-dessus de ma dignité. Tu ne peux savoir combien de fois, j'ai maudit la pitié qui m'enchaînait ici !...

Ceci, c'est quand il s'impatiente. Et dans ses instants d'indulgence et de bonne humeur, il a des trouvailles de ce genre :

Si tu n'avais pas souffert, que de choses charmantes n'auraient pas été dites...

Muflerie dans les deux cas. M. de Porto-Riche n'en a pas le soupçou.

Vous pensez comment s'expriment les autres Don Juan, quand ils n'ont pas la culture de celui-ci. Je serais embarrassé de vous citer des exemples. Cette phrase seulement de François Prieur :

Qu'importe que je sois un menteur, si tu m'aimes et si je t'aime ! Serais-tu la première et la dernière à te laisser adorer par un scélérat ? Est-ce qu'on juge, est-ce qu'on punit, est-ce qu'on chasse l'homme de certains soirs inoubliables !...

Ne trouvez-vous pas cela d'une charmante délicatesse ?

Il est vrai que les femmes à qui s'adressent ces madrigaux sont toutes un peu des femmes de sérail habituées à la tyrannie du mâle, résignées à ne demander à la vie que des satisfactions d'un certain ordre, et que rien ne se révolte en elles contre cette bestialité. Mademoiselle Henriette Charasson a relevé cela très vivement. (1)

(1) *M. de Porto Riche ou le Racine Juif.* Paris, Edit. du Siècle, 1925.

Dominique Brienne n'est-elle pas la première à excuser l'infamie de François Prieur :

Ses méfaits ne sont jamais que les fautes d'amour et l'honneur d'un homme n'a jamais été entamé, que je sache, par des maîtresses quittées ou trahies.

Parler de l'honneur de ce triste sire, n'est-ce pas un véritable non sens. Et elle dit encore :

Est-ce qu'un amour infortuné ne signifie pas démence, suppression de toute espèce de droiture et, partant, de toute espèce de dignité.

Au moins nous sommes fixés. Ne pas être abandonnée, ne pas être lâchée comme elles disent, toute la vie d'une femme, pour M. de Porto-Riche, se réduit à cet unique souci.

On en arrive ainsi, avec l'esprit le plus subtil et le plus délicat, avec une admirable pénétration psychologique, à être incapable de traduire sans fausse note des sentiments normaux. Voici dans *le Vieil Homme* un fragment de conversation d'un enfant de 16 ans et de sa mère (laquelle est la plus irréprochable des femmes). Cet adolescent est impatient d'aimer et d'être aimé à son tour. Ne pourrait-il chercher une autre confidente ?

AUGUSTIN

Est-ce que tu crois, mère, qu'il me faudra attendre si longtemps ?

THÉRÈSE

Bon-papa exagère.

[*Bon-papa exagère de toutes les façons. Mais sa famille trouve cela naturel*].

Quand tu auras rencontré une femme que tu aimes et qui t'aime, ce jour-là, tu auras l'âge requis.

AUGUSTIN

Roméo est bien jeune quand il rencontre Juliette ?

THÉRÈSE

Il a vingt ans.

AUGUSTIN

Tant-que ça ?

THÉRÈSE

Contrôle... Et puis en Italie et au quinzième siècle...

AUGUSTIN

Il y a des pays et des siècles privilégiés.

Plus loin :

AUGUSTIN

C'est trop fort.

THÉRÈSE

Qu'est-ce qui te prend ?

AUGUSTIN

C'est trop fort. On me défend d'aimer et tout me parle d'amour dans cette maison. Oui, tout, les choses et les gens. Un embarquement pour Cythère est accroché au mur et m'invite à partir. Lohengrin est ouvert sur le piano. Shakespeare et Baudelaire s'étalent au premier rang de la bibliothèque, l'austère Catherine est en proie à un conseiller municipal ; la fille du jardinier s'est sauvée avec son amant ; bon papa, qui a soixante-douze ans, pleure encore la femme de chambre. Ma mère adorée a l'air d'une héroïne de roman, et, dans le regard de mon père, je lis toutes sortes de passions endormies ! Et on ne veut pas que moi, le plus jeune, moi qui n'ai jamais commencé la vie, on ne veut pas que j'aime ! Je me révolte à la fin !

Et Thérèse ne s'étonne pas.

THÉRÈSE

Révolte-toi, tu as raison. L'atmosphère que tu respires n'est pas propice aux conseils qu'on te prodigue.

AUGUSTIN

Tu en conviens toi-même ?

THÉRÈSE

Nous avons peur que tu souffres, voilà notre excuse.

AUGUSTIN

Mais on n'aime pas pour le bonheur que ça donne.

THÉRÈSE

Hélas !...

Elle a raison sans doute : singulière conversation, tout de même, d'une mère et d'un fils. « Les personnages de théâtre, proclamait H. Becque, doivent être inconscients.» Les personnages, oui. — Mais l'auteur ?...

Il y a ici pourtant (dans la tonalité de ces répliques) quelque chose de nouveau. M. de Porto-Riche a toujours été préoccupé de relever, de styliser d'une sorte de lyrisme formel ce qu'il y a de brutalement réaliste dans sa peinture de l'amour. Il vise à une certaine délicatesse — littéraire — à défaut de l'autre. Sa prose passe volontiers du dialogue sec et nerveux à des couplets amoureusement ciselés.

Le Vieil Homme est particulièrement curieux à cet égard. C'est d'ailleurs son effort, je ne dis pas le plus heureux, mais le plus considérable. L'inspiration veut être sinon plus pure (car cette rivalité amoureuse d'un père et d'un fils est assez blessante), du moins plus généreuse. La pièce se déploie plus largement. Elle se déroule sur deux plans : le plan du réel, avec la vulgaire aventure de l'habituel Don Juan, un plan supérieur,

avec le rêve douloureux du jeune Augustin, et la catastrophe jaillit de la rencontre de ce rêve et de cette réalité.

Toute la sensualité brutale de Michel Fontanet, toutes les blessures dont sa femme a longuement souffert se retrouvent chez leur fils, transmuées en une exaltation nerveuse, en une sorte de romantisme maladif. Lui aussi, cet enfant de 16 ans, ne conçoit dans la vie que l'amour ; mais il a trop vécu près de sa mère, éternelle victime, pour attendre de l'amour, pour aimer de l'amour autre chose que ses cruautés.

« Humble petit amant, chère hostie », dira un des comparses, quand on rapportera son cadavre. Victime expiatoire, son destin est là. Il l'accepte sans un regret. Ecoutez encore quand il marche à la mort, ses paroles d'adieu à la médiocre Madame Allain :

AUGUSTIN

Allons, adieu, madame Allain. Adieu pour de bon.

MADAME ALLAIN

Où cours-tu ?

AUGUSTIN.

Je vous l'ai annoncé.

MADAME ALLAIN

A Roméo...

AUGUSTIN

Oui, Roméo... Vous direz à mon joyeux père, vous direz à mes parents que je me suis enfoncé dans les bois que voici.

MADAME ALLAIN

Quelle idée ! Le meilleur chemin qui mène à Uriage est celui du vallon.

AUGUSTIN

C'est la route ordinaire des voyageurs sans amour. Je ne tiens pas à le prendre. Mais je vais me hâter, et j'aurai bientôt fait d'arriver là-bas. En moins de cinq minutes j'aurai franchi les herbages. J'entrerai sous les châtaigniers. Et, de là-haut, sur la colline la plus fleurie, comme à vos pieds, dans une sorte de rendez-vous suprême, je vous crierai mon désespoir et ma gratitude une seconde fois. Et, si lointaine, si absorbée que vous soyez, il n'est pas possible que le vent, les parfums et ma volonté, ne vous apportent pas quelque lambeau de mes effusions dérisoires.

MADAME ALLAIN

Augustin !

AUGUSTIN

Adieu ma chère aventure.

MADAME ALLAIN

Augustin !

AUGUSTIN

Adieu les battements de mon cœur.

MADAME ALLAIN

Mon petit Augustin.

AUGUSTIN

Adieu mon désir éternel.

MADAME ALLAIN

Tu perds la tête.

AUGUSTIN

Adieu, mes larmes préférées !

On ne peut nier qu'il se dégage de ce couplet un charme pénétrant et subtil, et que la mort de cet enfant, que l'inquiétude, puis l'angoisse, puis l'horreur de ses parents qui l'attendent en vain dans cette atmosphère d'orage, que les cris désespérés de la mère, que ses sursauts de fureur, que l'écrasement de Michel, que tout cela soit d'une puissance tragique réelle. Mais ne vous semble-t-il

pas que ce tragique et cette poésie, par la faute du sujet lui-même, ont quelque chose d'inquiétant et que cette brusque irruption de romantisme, avec accompagnement d'éclairs et de tonnerre, loin de nous apporter au sommet du drame une sorte d'apaisement, en accuse encore la cruelle et inutile brutalité ? C'est de la poésie, sans doute ; c'est de la littérature aussi.

***

Une personnalité aussi vigoureuse, un effort ainsi tendu dans une direction unique expliquent l'influence persistante de ces drames d'amour. Dès sa première pièce, cette influence s'est imposée, aussi soudaine et tyrannique que l'influence de Becque après *les Corbeaux*. Parmi les jeunes écrivains qui débutent au théâtre aux environs de 1890, j'en vois bien peu qui lui aient échappé ; ceux-là mêmes commencent par la subir qui se libèreront ensuite pour s'élever à un art plus personnel, plus riche et plus sain : je pense à M. de Curel. Et plus tard, nous verrons encore l'étroite parenté (d'inspiration et d'exécution) des premières œuvres de M. Donnay (*Amants* et *la Douloureuse*) avec le répertoire Porto-Richien.

Mais il est un écrivain chez qui cette parenté s'accuse, saisissante : c'est le dramaturge poète Henri Bataille. Ici il ne s'agit plus d'analogies extérieures, de sujets voisins Ce sont deux tempéraments qui s'accordent de la façon la plus étroite. Chez le disciple comme chez le maître, la même brutalité d'observation, le même cynisme parfois, la même sensualité grossière et le même goût des

fines nuances, cette curiosité qui ne se contente pas d'atteindre nos sentiments directs, mais qui en cherche les sources dans les profondeurs de l'instinct, ce fatalisme découragé et, en même temps, cette ardeur frémissante, cette sorte de romantisme trouble et maladif.

Jeannine de *l'Enchantement*, Irène de Rysberghe, la douloureuse *Maman Colibri*, l'orgueilleuse Grâce de Plassans dans la *Marche Nuptiale*, Louise Bernier dans la *Femme Nue*, Fanny Armaury de la *Vierge Folle*, l'héroïne du *Phalène* ou de la *Tendresse*, toutes ces possédées ou ces victimes de l'amour ne sont-elles pas les sœurs des femmes passionnées dont je vous parlais tout à l'heure, et le médiocre Poliche n'est-il pas le plus lamentable exemple de cet abandon de soi-même, de cette veulerie, de cette impuissance désespérée en face de l'instinct.

Il serait facile de multiplier, si nous en avions le temps, les rapprochements de détail. Rappelez-vous au troisième acte de *la Vierge Folle*, Fanny Armaury écrasée de douleur, sans révolte cependant devant ce coup de folie qui éloigne d'elle le seul homme qu'elle ait aimé et essayant, malgré tout, de sauver une faible lueur d'espoir...

FANNY

Et maintenant, il va falloir que je vive de cette petite parole-là !... Il le faut, il le faut, ou je serais perdue !... Tandis qu'ainsi, avec la compagnie au moins de cette attente, avec l'idée qu'on se reverra tout de même un jour... car c'est fatal, c'est sûr, c'est sûr, on se retrouvera... eh bien, alors j'aurai du courage ! Tout ne sera pas mort... Il y aura le point fixe là-bas... Illusion pour toi, peut-être, réalité pour moi ! Cette idée va s'ancrer en moi, qu'on vieillira peut-être ensemble, que nous serons là, tous deux, tout vieux... que nous aurons notre vieillesse comme nous avons eu

la jeunesse... que je serrerai tes mains dans les miennes, avant de partir pour le grand voyage...

Et encore, au dénouement de *la Femme Nue*, ces paroles du peintre Bernier gémissant sur les douleurs dont il est la cause et plaignant d'une pitié infinie et sincère, celle qu'il abandonne :

C'est une chose affreuse que de voir mourir en soi son amour d'autrefois ; c'est comme un enfant à qui l'on voudrait porter secours, à qui l'on dirait : Mon petit ! et qui disparaîtrait de vos bras, plus on serrerait !

Et sa victime :

Ce n'est pas toi qui es terrible, Pierre, c'est l'amour.

C'est exactement du Porto-Riche et du meilleur.

Bien entendu, je ne parle pas d'imitation directe, car *la Femme Nue* et *la Vierge Folle*, très postérieures à *Amoureuse* et au *Passé*, sont antérieures au *Vieil Homme* ; si bien que l'on pourrait dire que Bataille dérive de Porto-Riche mais que *le Vieil Homme* dérive de Bataille. Il y a action réciproque. En tout cas, vous reconnaissez le thème et le ton de ces duos.

Dans tout le répertoire à la suite de M. de Porto-Riche, toujours cette fatalité de l'amour, ou du désir (et je ne vous cite que les écrivains dignes d'un souvenir ; il y a les autres encore, et ils sont légion). Depuis plus de 30 ans, notre théâtre est en proie à cette hantise. « J'aurai peut-être un nom dans l'histoire du cœur », a-t-il dit lui-même avec un orgueil légitime : on peut déplorer cette influence, on ne peut la nier, c'est un fait. Comme l'œuvre

de Becque son œuvre marque une date essentielle dans l'évolution de notre théâtre moderne. Même si l'on avait le droit, littérairement, de la mépriser, son importance historique subsisterait entière et suffirait à la sauver de l'oubli.

Il n'en reste pas moins qu'avec M. F. de Curel, nous nous trouverons en présence d'un art autrement sain et vigoureux.

VII

F. de Curel. — Les Etudes d'âmes

On ne peut pas dire de M. F. de Curel ce que je vous disais d'H. Becque ou de M. de Porto-Riche, qu'il traîne après lui une série de disciples. Son œuvre est d'une personnalité puissante faite pour décourager les imitateurs ; elle n'a rien qui puisse attirer les amateurs de succès faciles. Et lui-même, d'une intransigeance absolue, ignore ce cabotinage, ce sens de la réclame si précieux chez un chef d'école. Il n'est pas le courtisan de la foule et ne s'enferme pas dans une de ces chapelles littéraires où d'autres respirent avec délices les parfums de l'encens.

Homme de lettres, au sens vulgaire du mot, il l'est fort peu. Homme de pensée, écrivain, oui ; mais en même temps, homme d'action et de mouvement, grand marcheur, chasseur acharné, épris de vie libre et indépendante, passionné de ces paysages des Ardennes, robustes et sauvages, où il a vécu.

Son inspiration n'a rien de livresque ; il ne s'est pas formé en étudiant le répertoire des maîtres et n'a ja-

mais goûté l'atmosphère des répétitions générales et des coulisses. C'est presque toujours une circonstance extérieure, une rencontre de hasard, une impression de nature, une observation brusquement offerte, durant une partie de chasse ou une promenade, qui a fait jaillir en lui l'idée première de ses pièces — et surtout de celles qui sont le plus chargées de pensée.

C'est la vie multiple et tumultueuse de la forêt qui lui a donné le sens de la grandeur et de la vie. Ce sont les ébats et les jeux des animaux sauvages surpris à l'affût, au petit jour, dans une clairière ou sur les bords d'un étang, qui lui ont révélé ces grandes forces instinctives qui emportent l'homme de leur élan, le plient à leur puissance, le secouent de brusques orages. Et c'est pourquoi, même les plus austères de ses œuvres nous donnent cette impression de vie libre, saine et ardente ; elles ignorent les platitudes et les médiocrités courantes et l'ennui des grandes routes fréquentées. On y respire un air sain, chargé d'effluves ; elles sont traversées de soleil, avec des profondeurs mystérieuses devant lesquelles le regard s'arrête, hésitant.

L'âme, dit un de ses personnages (*la Danse devant le miroir*), ressemble à une forêt qui, de loin, forme un bloc verdoyant et superbe ; essaye d'y pénétrer et les ronces t'arrêtent, les lianes t'entravent, les épines te déchirent, tu vas, tu viens dans le dédale des sentiers boueux, tu es perdue.

Mais lui n'a pas eu peur de ces ronces, de ces lianes, de ces épines et de cette boue.

Ce n'est pas en suivant la filière habituelle, sur les

théâtres du boulevard ou sur la scène de la rue Richelieu, qu'un homme de ce tempérament, qu'une œuvre de ce caractère auraient eu chance de s'imposer au public. Il fallut, pour le tirer de l'ombre, un coup de hasard, l'intervention d'un bon génie. Ce bon génie était un homme violent, grincheux, mais d'une intelligence merveilleusement ouverte, d'une sincérité et d'une énergie à toute épreuve. Je vous ai déjà parlé de lui ; il s'appelait, il s'appelle encore André Antoine.

Les premières campagnes du Théâtre libre, coupées de batailles retentissantes, avaient tourné vers lui tous les espoirs, tous les rêves des jeunes auteurs dramatiques et les pièces nouvelles lui arrivaient en foule. Trop occupé durant l'année, il avait coutume de les lire pendant ses quelques semaines de vacances à Camaret, en Bretagne.

En août 1891, il avait emporté là-bas un modeste paquet de 427 manuscrits. Dans ce fatras, trois pièces coup sur coup s'imposèrent à lui, d'une originalité saisissante, mais d'une originalité qui aurait fait reculer d'horreur tout autre directeur de théâtre. Au reste voici, dans ses Mémoires, son impression directe et spontanée, celle du premier moment :

30 juillet 1891. — L'affluence des manuscrits est telle que je n'en ai pas loin de cinq cents entassés dans ma petite chambre du fortin de Camaret. J'ai attaqué le tas, et hier soir, comme je travaillais assez avant dans la nuit, je suis tombé sur trois actes, *l'Envers d'une sainte*, d'un M. Charles Watterneau, qui m'ont donné un coup de fièvre et empêché de dormir le reste de la nuit. J'ai écrit à ce Monsieur pour lui dire mon impression et que, bien entendu, sa pièce était retenue pour l'année prochaine.

2 août 1891. — J'ai décidément de la chance cette année. Voici un

nouveau manuscrit, *l'Amour brodé*, d'un M. de Weindel, qui me donne son adresse à Vienne (Autriche), une œuvre remarquable, une espèce de *Jeu de l'amour et du hasard*, mordant et tragique, annonçant un vrai auteur dramatique.

Camaret, 5 août 1891. — A l'instant où j'achevais une lettre pour l'auteur de *l'Amour brodé*, lui demandant s'il avait autre chose à me faire lire, il m'en arrive une de M. François de Curel, 83, rue de Grenelle, à Paris, ironique et joyeuse, qui m'annonce que, puisque je désire lire autre chose, j'ai en ce moment chez moi trois manuscrits de lui, signés de noms différents et que le troisième s'appelle *la Figurante*. J'ai justement lu cette pièce hier soir, et elle m'avait paru fort remarquable ; sans m'offusquer du stratagème, je lui réponds que, bien entendu, je jouerai l'hiver prochain, pour commencer, celle de ses trois œuvres qu'il choisira, mais qu'à mon avis, *l'Envers d'une sainte* me paraît la plus importante et la plus sûre pour des débuts éclatants au Théâtre-Libre.

Ces trois manuscrits signés de noms différents étaient l'œuvre du même auteur et cet auteur dont Antoine venait de découvrir le talent sous ses trois déguisements, au milieu de près de 500 pièces, était M. F. de Curel.

Cette œuvre qui débutait ainsi, voici bientôt 35 ans, elle s'est depuis magnifiquement déployée. Je voudrais aujourd'hui parler seulement de celles de ses œuvres qui sont avant tout des études d'âmes et qui s'apparentent ainsi à la comédie psychologique (ce sont d'ailleurs les premières en date). Elles nous conduiront d'une façon toute naturelle aux drames de sa grande maturité, ceux qui expriment sa philosophie hautaine et qui abordent les plus grands problèmes, sociaux ou humains.

Etude psychologique, *l'Envers d'une sainte*, qu'Antoine allait monter sans retard et jouer en Janvier 92, mais étude psychologique qui s'élève bien au-dessus des petites analyses ténues ou équivoques d'une banale histoire d'adultère. Un grand drame, profond et humain,

sans rien de douteux, sans réalisme facile, ni appel au public, ni cynisme d'atelier. Ce n'est pas à M. de Porto-Riche que l'on pense — et d'ailleurs *Amoureuse* est postérieure d'un an. Ce serait plutôt à Henry Becque, par le cadre de la pièce, mais par le cadre seulement. La pièce elle-même ne doit rien à personne.

Voici pour les trois actes l'unique décor :

Intérieur bourgeois de petite ville. Salon cossu, parquet ciré, rideaux empesés, mobilier banal. Ordre méticuleux. Carrés de guipure sur le dossier des meubles, tapis ronds en losanges de toutes couleurs devant chaque fauteuil. Cave à liqueurs. Jeu de tric trac, album de photographies. Ni livres ni journaux. Sujet de pendule : Muse accordant sa lyre.

Vous voyez l'impression voulue de banalité paisible. Ce salon correct et triste, cette vie renfermée, ces femmes en deuil, ce mort que les premières répliques vont évoquer et dont le souvenir est encore présent c'est un peu la mise en scène, c'est surtout l'atmosphère physique et morale des *Corbeaux*. Mais ici le drame ne va pas être déchaîné par la rapacité de quelques bêtes de proie ; il restera intérieur, psychologique. Il va jaillir des luttes, des emportements d'une âme violente, affolée de passions, passions religieuses et passions humaines tour à tour.

Au lever du rideau, Mme Veuve Renaudin, dont toute la vie n'est plus que pratiques et petites obligations religieuses, attend sa fille Julie qui rentre du couvent où elle a passé 18 ans. Dans son intimité vit une jeune femme Jeanne Laval, veuve de son neveu Henri, mort depuis quelques mois. Et voici la religieuse qui rentre

dans la maison abandonnée depuis si longtemps. Rien que de banal dans leurs premières paroles ; déjà pourtant, à des mots épars, à des allusions aussitôt étouffées, à une certaine gêne, nous sentons le drame menaçant : l'attitude de Julie, cette violence qui se contient et que l'on devine, cette âpreté, ces souvenirs qui reviennent de si loin... Et tout se précise peu à peu.

Autrefois, elle avait rêvé autre chose que la vie d'austérité qui depuis fut la sienne. Autrefois elle avait aimé ce cousin aujourd'hui disparu. Des serments avaient été échangés entre eux ; mais le jeune homme, parti pour Paris, avait oublié là-bas ; il en était revenu marié à une autre, à cette Jeanne Laval qu'elle retrouve aujourd'hui. Devant cette trahison, Julie Renaudin, blessée au plus profond d'elle-même, dévorée par la jalousie, a été poussée jusqu'au crime. Au cours d'une promenade, simulant un accident, elle a heurté sa rivale sur le point d'être mère et l'a précipitée dans un ravin. Sauvée par miracle, celle-ci a pardonné, sans rien révéler, et Julie affolée de remords, de colère, d'amour encore, — pour expier son crime, pour qu'Henri n'en soupçonne rien et aussi parce qu'elle se sentait incapable d'assister à ce bonheur fait de son désastre, Julie est entrée au couvent.

Or voici qu'à peine revenue au foyer, ces ardeurs qu'elle croyait éteintes par les années et par la mort vont se réveiller de nouveau. Elle avait fui pour qu'Henri ignorât sa faute et lui gardât, à défaut de l'amour perdu, un souvenir. Elle a vécu 18 ans de cette pensée, et sa rivale vient lui avouer qu'un jour elle a cru devoir ré-

véler à son mari le terrible secret. Ainsi son sacrifice aura été inutile, son expiation ne lui a pas valu le pardon, Henri est mort en la méprisant.

Toutes les colères se raniment et tous ses instincts de cruauté. Il faut une vengeance nouvelle, un crime nouveau, mais un de ces crimes qui échappent à la justice des hommes et qu'elle accomplira, à demi consciente, dans une sorte d'exaltation où se mêlent la haine, la cruauté et je ne sais quels sentiments de piété implacable. De son mari, Jeanne Laval a eu une fille Christine, ardente et enthousiaste et qui s'est prise pour sa tante d'une admiration totale. Julie va jouer de ce pouvoir, elle exaltera les aspirations religieuses de cette enfant, elle la détournera sans peine d'un fiancé qu'elle aimait, elle l'arrachera à sa famille pour l'envoyer au couvent. Ainsi elle se venge, elle enlève à sa rivale la seule consolation qui lui reste, elle tue la vie d'une innocente comme on a tué la sienne, et elle croit sauver une âme et la gagner à Dieu. Ce mélange d'ardeur mystique et de cruauté est terrible.

Et si elle n'accomplit pas cette œuvre jusqu'au bout, s'il se produit un revirement, il ne sera pas dû à des causes extérieures (comme dans la *Séraphine* de Sardou), mais à cette crise de conscience où elle s'est toujours débattue, à ces forces contraires qui triomphent tour à tour. Car ce n'est pas une criminelle vulgaire et cynique, ni bien entendu, une hypocrite.

Dans l'emportement de la haine, la conscience morale a survécu en elle, — et l'empreinte du couvent où elle a passé tant d'années. Cette âme, toujours à la limite

du crime, est une âme mystique aussi. Elle a l'orgueil de la vertu comme elle peut avoir l'orgueil du mal. Rien, dans la lutte, ne la ferait fléchir ; mais, sûre de sa vengeance, elle sera capable d'y renoncer, de se laisser émouvoir, non par une prière étrangère, mais par un souvenir et de rentrer seule à ce couvent. Rappelez-vous le titre de la pièce et ce dernier mot : « Ah ! s'il n'y avait pas l'autre vie ! »

Je sens très bien que mon analyse ne peut vous donner du drame qu'une idée médiocre et, d'un autre côté, ce n'est pas en vous citant quelques morceaux de dialogue que je pourrais vous révéler ce caractère qui se trahit, sans en avoir conscience, par des mots épars, des attitudes, des silences même. Comme Racine, comme l'auteur de *Chatterton*, M. de Curel sait ce qu'avaient oublié à peu près tous les autres et surtout Dumas et Augier, — que les paroles importantes ce sont souvent celles que l'on ne dit pas. Voici cependant un passage du duel qui, au troisième acte, met en présence Julie et Jeanne Laval, la mère affolée du danger qui menace son enfant.

JEANNE.

Laissez-vous attendrir, Julie... L'empire que vous exercez sur ma fille, ne l'employez pas à faire mon malheur et le sien...

JULIE.

Le vôtre, j'admets... Le sien, cela n'est pas prouvé...

JEANNE.

Soutiendrez-vous qu'elle a la vocation ? Ah ! plût au ciel !... Je n'aurais du moins à pleurer que sur moi-même. Mais non ! Il fallait l'entendre il y a quelques semaines, toute au bonheur d'être fiancée ! Sa joie

faisait plaisir à voir ! Je vous en réponds, elle ne rêvait ni de cloître, ni de cellule... Une vocation religieuse ne s'improvise pas en huit jours, à moins de catastrophe, de vie brisée... Christine est sous votre dépendance absolue... Voyez dans quel abîme vous la précipitez !... Pendant des années, malheureuse au couvent... Ou bien, si elle se décourage, une existence stérile parmi nous...

JULIE, *amèrement ironique.*

Tout à fait mon histoire !

JEANNE.

C'est pour cela, Julie, qu'il faut épargner ma fille... Vous connaissez l'enfer qu'elle se prépare : Sauvez-la !

JULIE, *avec emportement.*

A supposer qu'elle soit à sauver, et que je le puisse, pourquoi est-ce vous qui m'en priez !... Vous !

. . . . . .

JEANNE.

Ainsi vous vous vengez ?

JULIE.

Je me dispense de vous secourir... Lorsque Christine m'a demandé conseil, je l'ai remise dans la bonne voie, avec la rigueur de principes qui existe au couvent. J'apporte dans le monde ma sévérité de recluse. Tant pis pour le monde si j'y suis un fléau ! M. Pierrard prétend que n'ayant été agréée ni de Dieu, ni des hommes, je reste nomade entre ciel et terre... Nuage menaçant, alors !... Nuage qui dévaste le printemps sur lequel il passe ; Est-ce qu'une trombe se venge ? N'est-ce pas Dieu qui la pousse ?

JEANNE.

C'est le démon qui vous mène... Lui seul peut inspirer la vilaine action de perdre une enfant qui se confie à vous, pour torturer sa mère. Mais sa mère la défendra !

JULIE, *ironique.*

Nous allons la voir à l'œuvre... Voici Christine...

Je cite la première version. M. de Curel qui a retouché toutes ses pièces a, dans la deuxième, atténué quel-

ques-unes de ses répliques. Il a voulu rendre moins odieux son personnage, en accusant ce qu'il y a en lui d'inconscience. Mais il lui a conservé toute sa grandeur farouche. Je ne crois pas qu'il existe dans tout notre théâtre moderne, une silhouette aussi puissante que celle-ci, aussi riche de vie intérieure et aussi sobrement tracée.

Une âme tourmentée, hautaine, orgueilleuse, violente, incapable de plier, — façonnée pourtant au silence, à la maîtrise de soi par vingt années de couvent.

Des colères qui éclatent brusquement et qui la secouent tout entière comme un vent d'orage, mais sans que rien les manifeste au dehors qu'une flamme dans son regard, une vibration dans sa voix, quelques paroles à peine, sifflantes et sèches, avant que retombe le grand silence du cloître. Les colères d'une morte qui frémirait dans son tombeau.

Des désirs irrésistibles qu'elle écrase en elle, des haines dont elle garde le secret, des instincts de criminelle, comme si le crime ancien l'avait marquée à jamais. Puis, des coups de repentir, — un besoin de se sacrifier, sans tendresse, — un appétit de sainteté, sans aucune douceur, — une orgueilleuse, une féroce humilité.

Et c'était, le 25 janvier 1892, la première pièce d'un jeune homme inconnu. Et voici tout ce que Fr. Sarcey indulgent à tant de mélodrames, enthousiaste de tant de vaudevilles, voici ce qu'il trouvait à dire :

C'est un cas de tératologie, porté au théâtre par un disciple d'Ibsen... Chez M. de Curel, comme chez Ibsen, tout va par sauts, par bonds, dans

une nuit épaisse. Les initiés se récrient « Oh ! que cette psychologie est profonde ! » mes amis, je n'y vois goutte. Tous ces gens-là me font l'effet de fantoches s'agitant dans l'ombre. Il n'y a qu'un mot, et je le prends dans la langue verte, pour qualifier *l'Envers d'une sainte* : c'est crevant. Je n'ose pas dire que c'est sans talent, parce qu'il y a là dedans certaines qualités de style, sobre et ferme, qui marquent un écrivain, mais un écrivain dramatique, jamais.

Que voulez-vous ? Quand on s'est accoutumé à avoir sous les yeux des mannequins de théâtre, d'un seul modèle, d'une seule venue, tout bons ou tout mauvais et qu'on en est arrivé à croire que c'est cela la vie, on n'est plus capable de comprendre que l'âme humaine n'est que tumulte et contradictions.

*
**

C'est ainsi que s'est aggravé, entre M. de Curel et le gros public une sorte de malentendu qui n'est pas encore dissipé tout à fait. Il est convenu que chacune de ses pièces, même celles qu'on admire pour d'autres qualités est une gageure, un défi, non pas à la tradition, mais au bon sens.

Et il est vrai qu'il ne fait rien pour conquérir les suffrages de la foule, qu'il aime, en fait de psychologie, les cas rares, exceptionnels, qu'il a le goût de l'audace. Mais cette audace, cet amour de l'aventure, du risque et du danger, vous ne le trouverez guère que dans le choix des situations psychologiques et non dans le développement de l'œuvre elle-même, qui reste toujours, une fois posée, une fois admis son point de départ, admirable de logique et de rigueur.

Voici le sujet de la *Figurante*, une des trois pièces qui avaient constitué son premier envoi :

Un homme politique jeune encore, intelligent, ambitieux, est lié à une femme mariée qu'il aime et dont il est aimé. Mais cette situation équivoque risque de compromettre son avenir ; sa maîtresse elle-même cherche une jeune fille disposée à tenir l'emploi officiel de femme légitime, mais en respectant les droits acquis par une autre et en se résignant à n'être à ce foyer qu'une figurante. Une jeune institutrice accepte ce rôle humiliant, et vous devinez d'avance que peu à peu, par son intelligence, sa grâce, sa finesse, son esprit, les services qu'elle lui rend, elle trouvera le moyen de se rendre indispensable à son mari, de le conquérir et de supplanter la vieille maîtresse. Tout cela est conduit avec la plus grande finesse, mais il est naturel que nous éprouvions quelque gêne — morale — à nous intéresser à cette opération stratégique.

Le point de départ de *l'Invitée* (écrite en mai 92 et jouée au Vaudeville en janvier 93), est encore plus difficile à admettre. Trompée par son mari, Madame de Grécourt (qui n'a pas la résignation facile d'une héroïne de Porto-Riche), a quitté sa maison, a disparu, s'est refait à l'étranger une vie facile et honorable, grâce à sa fortune et à ses relations. Ceci, le public l'accepterait sans peine ; mais en abandonnant son mari, elle a abandonné ses deux filles et pendant vingt ans, elle a tout ignoré de son ancien foyer.

Un ami trouve le moyen de l'y ramener, pour un instant et sous un faux nom. Ce foyer a terriblement souffert du départ de la mère. Le mari vieilli, devenu un

vieux bonhomme maniaque. Les deux filles très droites, honnêtes au fond, mais si mal élevées, habituées d'ailleurs à cette idée que leur situation spéciale écartera les épouseurs, des épaves déjà au début de la vie. Et tout d'abord Madame de Grécourt n'éprouvera guère en leur présence qu'une curiosité sympathique ; M. de Curel n'a garde de recourir à cette voix du sang dont le mélodrame a tant abusé. Mais cette curiosité se teintera bientôt d'un peu de regret et d'un peu de remords ; sa vie passée lui apparaîtra singulièrement vide ; le sentiment maternel lentement reprendra ses droits et elle finira par s'apercevoir qu'elle ne peut plus abandonner ses enfants après les avoir revues et elle les emmènera, laissant son vieux mari à sa vieille maîtresse.

Ici encore, un postulat dangereux, cet abandon des enfants, cette séparation totale de vingt ans, mais ensuite, dès l'instant du retour, une analyse d'une finesse admirable, sans rien de conventionnel ou de banal, d'une vérité audacieuse, mais audacieuse au bon sens du mot.

Car il y a, dans l'ordre des sentiments et par conséquent dans la comédie psychologique, deux sortes au moins de vérités : la vérité vraie, compliquée, subtile, qui se révèle par des nuances difficiles à saisir, telle que non seulement nous aurions peine à la démêler, mais que nous avons, lorsqu'un psychologue la dresse devant nous, une tendance à la méconnaître, à nous révolter contre elle. Et il y a la vérité théâtrale, beaucoup plus aimable celle-ci, — à laquelle nous sommes habitués, que nous attendons, dans une situation donnée, que nous accueillons aussitôt d'une adhésion facile de notre esprit paresseux et de notre sensibilité agréablement émue.

Dans le cas dont je vous parlais, la vérité théâtrale, ce serait la voix du sang, la mère qui ouvre ses bras, les filles qui se précipitent... Mais ces sentiments maternels qui, chez Madame de Grécourt, ont été brutalement coupés peuvent-ils se renouer aussitôt ? S'ils étaient assez forts pour le pouvoir, aurait-elle eu la force de les trancher jadis ? Et est-il admissible que, chez ces enfants abandonnées, qui n'ont jamais connu la douceur de cet amour maternel, préoccupées d'elles-mêmes et d'elles seules, le sentiment filial éclate soudain, irrésistible ?

C'est autre chose qui nous apparaîtra d'abord : la curiosité chez l'une, l'intérêt personnel, l'inquiétude de l'avenir chez les autres. C'est peu à peu que les sentiments naturels vont renaître et ce peu à peu est autrement difficile à régler qu'une grande scène à tirades prévues, avec effusions et trémolo à l'orchestre.

Vous voyez ce que j'entendais, en vous disant que M. de Curel, psychologue, a le goût de l'aventure, le goût du jeu, si vous voulez, — mais que ses audaces, après la première révolte instinctive, nous conduisent toujours à une vérité plus profonde et plus émouvante.

Peut-être son plus grand effort dans ce sens est-il cette comédie de *l'Amour brode* dont M. André Antoine écrivait le 5 août 1891 : « une œuvre remarquable, une espèce de *Jeu de l'amour et du hasard*, mordant et tragique ». On ne saurait mieux dire et auprès du chef-d'œuvre de Marivaux il aurait pu évoquer aussi celui de Musset : *On ne badine pas avec l'amour*. Ce ne sont pas de médiocres parrainages. Je crains pourtant qu'ici M. de Curel ait dépassé la limite de ce qui est possible au théâtre. Et de

fait, cette pièce, curieuse et profonde, ne s'est pas heurtée seulement à une incompréhension passagère.

Longuement travaillée, souvent reprise, sous des titres successifs, *Sauvé des Eaux*, puis *l'Amour brode*, enfin *la Danse devant le miroir*, elle n'a pu, sous aucune de ses formes, s'imposer au public. Il est certain que ce drame, volontairement dépouillé de tout ce qui est agrément extérieur, de tout ce qui donne l'impression de la vie réelle, d'une construction rigoureuse et même rigide, n'est pas fait pour un public, même prévenu en sa faveur. On reconnaît l'écrivain qui a dit dans sa jeunesse : « J'étais de ceux que Stendhal ravit... », mais de l'analyse Stendhalienne à la psychologie dramatique, il y a la distance de l'abstraction idéologique au réel.

Ce que poursuit ici M. de Curel ce n'est pas bien entendu, la vérité théâtrale dont je vous parlais tout à l'heure, — mais ce n'est plus une vérité humaine, nuancée. C'est la vérité absolue, mathématique ou chirurgicale. La pièce est vraie, à la manière d'une planche anatomique ou d'une figure de géométrie. Durant ces trois actes, tout s'ordonne et s'organise, jusqu'aux plus fines nuances ; les mouvements du cœur, avances et reculs, impulsions soudaines et retours en arrière, tout est noté avec une précision qui émerveille mais qui déconcerte. La vie n'a pas cette clarté limpide et glacée, cette pureté abstraite ; notre mécanisme sentimental ne fonctionne pas avec la sûreté de rouages d'horlogerie.

Pourtant le cas exceptionnel qu'elle nous présente est gros de vérité générale. Ces deux jeunes gens, attirés l'un vers l'autre, mais séparés par une sorte de défiance ins-

tinctive, d'inquiétude d'esprit, — qui voudraient se connaître, s'éprouver d'une épreuve irréfutable et décisive et qui sentent combien il est impossible à deux êtres humains (et surtout à deux êtres qui s'aiment) de ne pas demeurer des étrangers : il y a là un drame émouvant, une sorte d'effort passionné. Et ça et là combien d'idées profondes : le cabotinage instinctif qui se mêle à tout amour, au risque de le corrompre, cette création incessante de l'être aimé par l'être aimant qui se forge de lui une image toujours enrichie, mais derrière laquelle la réalité s'efface, cette cristallisation, la perpétuelle illusion qui nous fait projeter au dehors et réaliser comme vérité objective ce qui n'est autre chose que nous-même, nos constantes aspirations vers une clarté, éternellement décevante, dans l'obscurité et le mystère qu'est la vie. Tout cela traduit en des analyses subtiles, en des images somptueuses, en des inventions scéniques inattendues.

Une œuvre de ce genre, de cette noblesse et de cette austérité n'est peut-être pas immédiatement accessible. Pour en jouir, il faut s'en être rendu digne. Mais toute œuvre difficile sera-t-elle condamnable ? Refuserons-nous, en littérature, de faire cet effort d'intelligence qui, en présence d'une œuvre musicale, nous paraît naturel, et exigerons-nous dans un art (au théâtre) ce que, dans un autre (au concert) nous appellerions vulgarité.

***

Je voudrais, pour en finir avec cette première série,

vous dire un mot des *Fossiles*, un drame plus abordable, mais lui aussi d'une singulière beauté.

L'étude psychologique y conserve sa place, mais nous y verrons apparaître quelque chose de nouveau qui annonce les drames futurs. Ecrits en octobre 91, pendant les répétitions de *l'Envers d'une Sainte*, les *Fossiles* furent représentés en novembre 92 au Théâtre Libre et repris en 1900 au Théâtre Français (vous voyez comment toutes ces premières œuvres, si diverses, *l'Envers d'une Sainte*, *la Figurante*, *l'Amour brode*, *l'Invitée*, *les Fossiles*, se ramassent dans l'espace d'un ou deux ans).

L'orgueil encore, comme dans toutes ses pièces reste le grand mobile, mais ce n'est plus l'orgueil égoïste d'une créature humaine, c'est l'orgueil de toute une famille, d'une race qui ne veut pas mourir, qui se sent étrangère dans un monde où plus rien n'est à sa taille, mais qui a conscience de tout ce qui, par elle, se maintient, de traditions, de sentiments généreux, de grandeurs abolies.

Nous ne sommes plus rien en France, dis-tu ? Si, nous sommes les oubliés, les dédaignés, qui paient l'ingratitude en semant autour d'eux l'esprit d'abnégation.

Dans son manoir des Ardennes, dans un pays dur et sauvage comme lui, en pleine forêt, loin des hommes, le vieux duc de Chantemelle, gentilhomme à la mode d'autrefois, farouche et violent, emporté par des instincts de fauve, grand tueur de loups et de sangliers, un peu sanglier lui-même, assiste au désastre de sa maison. Son fils unique est au dernier degré de la phtisie, les médecins le condamnent ; avec lui le nom va périr. Mais, de-

vant la mort imminente, le jeune homme demande à sa mère d'écouter un aveu : il a un enfant, d'une jeune institutrice, Hélène Vatrin, élevée au château auprès de sa sœur et que sa mère a chassée, la soupçonnant d'être la maîtresse du vieux duc. Or elle l'était en effet de l'un et de l'autre ; elle a aimé celui-ci et n'a pas eu la force de résister à celui-là.

Que fais-tu, blanche tourterelle,
Dans ce nid de vautours ?...

Si bien que la paternité est douteuse : et voilà une fois de plus, une situation difficile.

En apprenant l'aveu de son fils, le vieux duc a commencé par une colère terrible, avec des cris et des menaces à faire trembler les murs de son château : premier mouvement de jalousie physique, fureur aussi d'avoir été joué... Puis il s'apaise brusquement. Si indigne que soit la mère, quel que soit le père véritable (lui-même ou son fils), le sang des Chantemelle coule dans les veines de cet enfant. C'est le salut possible pour cette race qui ne doit pas périr ; qu'importent à ce prix sa jalousie personnelle, ou les scrupules bons pour une délicatesse bourgeoise et les lois de la morale elle-même ?... En un instant, il a pris ses responsabilités, il joue son rôle de chef : Robert épousera Hélène Vatrin ; un nouveau rameau se greffera sur le vieux tronc des Chantemelle. Quant à son fils qui croit Hélène digne de lui, pas un remords de le tromper de cette façon révoltante :

S'il savait !... Eh bien il me tuerait, mais au fond, il penserait que je gouverne bien ma maison. Un crime ! Crime, soit. Le vieux ne manque encore ni d'audace ni d'énergie. Qu'importe à présent de qui est

l'enfant. Il est de notre sang, et je n'en demande pas davantage ! — Je veux un petit-fils, dit-il encore, je le trouve, je le prends !

Pour lui, la raison de famille vaut une raison d'état. A cette idée, à ce devoir suprême (sauver le nom et la race) tous les personnages du drame vont se trouver sacrifiés : la duchesse de Chantemelle, gémissante et sans force devant son terrible époux, Claire de Chantemelle, leur fille, la sœur de Robert, tout héroïsme et toute pureté celle-là, qui sacrifiera son existence entière et se consacrera à garder dans la vie le frêle héritier de tout ce passé... Avec elle, nous sommes vraiment sur les hauteurs ; et je ne connais dans le théâtre moderne que M. P. Claudel qui se soit élevé ainsi quand il a écrit *l'Otage* et conçu le rôle de Sygne de Coufontaine.

Des victimes encore, ce vieillard qui n'aura plus désormais qu'à attendre la mort dans la solitude — et Hélène Vatrin — et Robert surtout qui va connaître la vérité et que ce dernier coup doit achever. Après cette révélation que lui apporte une scène terrible en sa brièveté saisissante, il n'aura pas un cri de colère, pas un gémissement arraché par la douleur. Il ne reste plus en lui que deux pensées : l'une, qu'il ne peut plus vivre, l'autre qu'il doit, au seuil du tombeau, remplir à son tour son devoir de chef, assurer l'avenir de cet enfant, transmettre le flambeau sacré. « On a fauché toute la prairie pour sauver une petite fleur ».

Robert de Chantemelle, c'est à peine si nous le verrons passer maintenant, impénétrable et hautain. Quelques paroles seulement, sans un reproche, et nous n'entendrons plus sa voix que d'outre-tombe, quand sa sœur,

devant son cadavre, lira le testament d'une si grande beauté qui remplit à peu près le quatrième acte.

Tout cela est d'une sauvage grandeur. Quand ils se trouvent en présence d'une de ces œuvres exceptionnelles à qui ils veulent témoigner à la fois leur respect et leur ennui, les critiques de théâtre ont une formule commode : c'est une tragédie.

Les Fossiles sont une tragédie en effet, et du type Cornélien, — une de ces pièces où l'héroïsme nous épouvante et parfois n'est pas loin de nous inspirer de l'horreur. Un monstre, peut-être, le duc de Chantemelle, mais savons-nous exactement où finit la grandeur, où le monstrueux commence ? Et quelle poésie, encore, non pas apportée du dehors, mais jaillissant de l'œuvre même, dont elle est l'âme harmonieuse !

Vous voyez de quelle qualité sont les personnages et les sujets de M. de Curel, comment il échappe à la fois au réalisme strict des disciples de Becque, et au mysticisme amoureux de l'école Porto-Richienne. Ce qui l'attire, ce ne sont pas les médiocres, asservis à la platitude journalière, ni les dégénérés à la volonté défaillante. Ce sont les âmes violentes et tourmentées, ce sont les lutteurs et les conquérants : Julie Renaudin dans *l'Envers d'une Sainte*, Gabrielle de Guimont dans *l'Amour brode*, M^me^ de Grécourt, le duc de Chantemelle, en attendant Jean de Miremont, Albert Donnat ou le grand aventurier du *Coup d'aile*.

Mais le *Coup d'aile*, ne semble-t-il pas que ce soit le titre général de tout ce théâtre ?

Certes M. de Curel ne songe pas à détrôner l'amour, à le chasser de ce domaine où tous les autres auteurs dramatiques ont affirmé son pouvoir. Il tient au contraire à lui conserver toute sa puissance, tragique et brutale, sauvage même. L'amour est la grande force de vie ; c'est l'arme terrible de la nature qui poursuit ses fins, indifférente à nos angoisses et à nos désastres. Mme Riolle, dans *l'Ame en folie* et cet admirable second acte de *Terre Inhumaine* nous en offriront des témoignages saisissants. Mais les amoureux de ce théâtre, viril et sain, seront autre chose vraiment que les victimes passives et abouliques du désir, que ces maniaques sans volonté, sans dignité, sans conscience dont je vous parlais la dernière fois et dont on a tant abusé.

En présence de l'amour, sommes-nous réduits à cette morne veulerie ? N'avons-nous plus qu'à nous abandonner en chantant notre peine ? La vie, n'est-ce que cela ? Sommes-nous les êtres d'un seul instinct, et l'instinct de la lutte, le goût de l'effort puissant et libre, toutes les aspirations, qui elles aussi pourtant nous semblent tenir au plus intime de notre être, tout doit-il abdiquer devant le tyrannique appétit sexuel ?

C'est à un autre spectacle que nous convie M. de Curel. Ce qu'il nous présente, ce sont toutes ces forces tumultueuses, heurtées violemment les unes contre les autres et déchirant le cœur où elles se livrent bataille : les forces de vie et les forces de mort, les égoïsmes de l'individu et les voix de l'espèce, — et d'autres voix encore qui viennent de plus haut, — ce qui nous attache à l'animalité, ce qui nous fait hommes et ce qui nous soulève d'un grand élan mystérieux.

Voilà quelle est la matière de ce théâtre. Vous en voyez déjà, et nous y reviendrons, la vérité tragique, la richesse et la pathétique grandeur.

VIII

F. de Curel. — Les Idées

Dans les premières œuvres de M. de Curel, toutes frémissantes de passion, nous avons vu se dégager aussi un élément de pensée et je vous disais quelle en est à la fois la profondeur et la valeur proprement dramatique. C'est qu'il ne s'agit plus ici d'une propagande sociale, ni des constructions arbitraires de la comédie à thèse.

A. Dumas nous en a donné la preuve et nous la trouverons encore dans le théâtre de Paul Hervieu, toute comédie à thèse, toute comédie démonstrative se condamne d'elle-même et par son principe. Elle impose au théâtre une rigidité qui lui enlève la souplesse et le pathétique de la vie : le théâtre vit d'incertitude et d'émotion. Mais n'est-il d'émotion que dans l'ordre du sentiment, et pourquoi l'émotion de pensée, plus noble et plus féconde, où participent le cœur et l'intelligence resterait-elle hors de son atteinte ?

Dans un article d'H. Becque, je relève cette phrase un

peu surprenante : « Ne demandez pas au théâtre des idées ; les idées il ne les voit qu'à travers les caractères (jusqu'ici rien de plus juste), au moment où elles deviennent excessives (soit encore) et où il va les ridiculiser... ». C'est ici que je cesse de comprendre. Pourquoi cette restriction ? Pourquoi « au moment où il va les ridiculiser » et non pas : « au moment où il va se passionner pour elles » ? La passion serait-elle moins théâtrale que l'ironie ?

Combien il y a plus de vérité et de profondeur dans ces quelques lignes de Vigny en tête de *Chatterton* : « Il n'y a ni maître, ni école en Poésie : le seul maître c'est celui qui daigne faire descendre dans l'homme l'émotion féconde et faire sortir les idées de nos fronts qui en sont brisés quelquefois ». Et il ajoutait : « Je crois à l'avenir et au besoin universel de choses sérieuses... C'est ce me semble le temps du drame de la pensée ». Illusion, sans doute. Au lendemain de *Lucrèce Borgia*, de *Marie Tudor* et du *Roi s'amuse*, ce temps n'était pas venu encore. Faudrait-il se plaindre, s'il venait enfin ?

Les idées que nous offre M. de Curel, non pas pour nous imposer une doctrine mais pour nous convier à la méditation féconde dont parle l'auteur de *Chatterton*, ce sont celles dont il fut hanté toute sa vie et qui sont devenues sa vie elle-même. C'est pourquoi elles nous apparaissent vivantes et animées, et c'est pourquoi aussi les images qui les réalisent ne sont pas des ornements plaqués sur elles, des symboles artificiellement composés pour nous en offrir après coup une représentation maté-

rielle. Ces images ce sont les idées elles-mêmes — et sous leur forme originelle, primitive, telles qu'elles se sont présentées à ses yeux avant de s'imposer à sa pensée.

Vous connaissez le fameux couplet des *Fossiles* :

> En moi l'aristocrate adore ces futaies aussi anciennes que nous, dont les rameaux protègent tout un peuple d'arbustes. Ne sommes-nous pas frères des chênes et des hêtres géants ? Impossible de me promener parmi eux sans partager leur arrogance. Je plane sur les basses tiges, je prends pour moi toute la lumière, et sème dédaigneusement des faînes et des glands pour les affamés de la lande. Ici, devant la mer, un autre homme s'éveille. Des vagues, toujours pareilles, viennent en troupeaux s'ébattre sur la plage, toutes également parées d'un rayon de soleil, toutes également petites par le calme, toutes également hautes par la tempête. Je me dis alors qu'il y a là une image de l'humanité très différente de celle que donnent les bois. L'uniformité de ces flots qui portent indistinctement le fardeau des navires, et parmi lesquels les mouettes n'ont pas de choix à faire pour se poser, tout cela trouble un peu mes instincts forestiers... Mes préférences hésitent au souvenir des arbres monstrueux qui sont des merveilles à condition d'étouffer ce qui grandit aux environs ; et il faut me plaindre, écartelé que je suis entre le forestier et le marin, l'homme des futaies et l'homme des vagues...

Quand il parle ainsi, Robert de Chantemelle ne brode pas, en rhéteur ingénieux ou en poète, des variations sur la forêt et la mer. Il ne cherche pas un terme de comparaison. C'est la forêt, directement, qui a créé son âme, qui lui a donné la notion de l'ordre dans la richesse et de la hiérarchie. En parlant d'elle, — sans métaphore ni symbole, il parle de lui. Ainsi, le poète ne descend pas des idées aux images ; des images, c'est-à-dire du monde matériel, il s'élève aux idées. (1).

Et ces idées encore ne l'intéresseront pas pour leur

(1) « Faguet disait de J.-J. Rousseau qu'il rendait les idées sensuelles ; ne peut-on dire de M. de Curel qu'il rend intellectuelles les images. » (H. Bordeaux, *Portraits d'hommes*, t. I, p. 206).

valeur abstraite, théorique, dans l'absolu. Elles l'intéresseront toujours pour leur rapport à la vie, comme principes d'action, dans la mesure où elles secouent notre conscience, agitent notre cœur, alimentent notre effort.

Dans une des comédies de sa dernière manière et qui est un de ses chefs d'œuvre (*La Comédie du génie*, 1919), M. de Curel s'est mis en scène lui-même sous le nom d'un de ses héros, l'auteur dramatique Félix Dagrenat. J'y trouve cet aveu :

BERNARD.

La complication de tes personnages n'est-elle pas plutôt dans leurs idées que dans leurs sentiments... Tes pièces soulèvent tant de questions épineuses !...

FÉLIX.

C'est afin que mes personnages se passionnent pour elles...

BERNARD.

Comment, les idées en elles-mêmes ne t'intéressent pas ?

FÉLIX.

Beaucoup moins que les orages qu'elles soulèvent dans les âmes. J'aime les idées pour leur puissance incendiaire !... Elles sont, avec l'amour, les meilleures allumeuses de passions !

Voilà le lien entre une pièce comme *l'Envers d'une Sainte* et une pièce comme le *Repas du Lion*, toutes deux pièces ardentes et passionnées : Peu importe que dans l'une l'orage vienne d'un souvenir et d'un remords, dans l'autre de la conscience d'un devoir et de l'effort pour le remplir. Et voici par contre qui condamne le théâtre à thèse comme le théâtre dogmatique :

N'attends pas qu'un livre te révèle l'énigme de l'univers, mais si tu devines sous les grâces du style l'angoisse de celui qui l'a écrit, si tu épies à travers ses pages, la douloureuse partie de cache-cache qui s'est jouée entre l'inconnaissable et un puissant génie, alors tu porteras le volume à tes lèvres comme une relique sainte... Lis les Pensées de Pascal. Elles ne t'imposeront pas les vérités de la foi, mais l'âme de Pascal, vivante et tourmentée, te visitera.

Ainsi tombent les barrières qui séparent le domaine glacé des idées pures du monde passionné de la vie et de l'art.

*
**

Les orages de la pensée, après les orages du cœur et les orages de la volonté, telle est donc la voie nouvelle où s'oriente M. de Curel après plusieurs années de recueillement, avec *le Repas du Lion* (1897), *la Nouvelle idole* (1899), *la Fille sauvage* (1902). Et c'est la deuxième étape de cette œuvre.

Jean de Miremont, du *Repas du Lion*, ou si vous préférez Jean de Sancy (c'est le nom qu'il portait d'abord) est, par nature, un de ces féodaux, grands propriétaires forestiers ou industriels, vers qui M. de Curel se sent attiré par des affinités puissantes et dont nous avons vu se dresser déjà dans les *Fossiles* les vigoureuses silhouettes. Lui aussi, comme d'autres personnages du même théâtre, il a, dans sa première enfance, commis un crime véritable. Dans un accident qu'il a provoqué volontairement, sans en prévoir les conséquences, par orgueil, dans un mouvement de colère brutale, un homme, un ouvrier, a trouvé la mort. Sa sensibilité nerveuse n'ou-

bliera jamais cette image lointaine, sa conscience ne connaîtra plus le repos. L'idée de l'expiation s'empare de lui ; toute sa vie doit être consacrée à l'accomplissement de ce devoir et le premier acte se termine sur cette déclaration solennelle :

Je promets devant lui que je consacrerai ma vie aux ouvriers. Dès demain je quitterai Sancy ; j'irai travailler à devenir autre chose qu'un enfant faible et volontaire. Des hommes meurent pour nous, je veux me dévouer à eux.

Se dévouer à eux : Comment ?

La pièce est portée ainsi sur le plan social, mais elle ne deviendra pas pour cela une froide prédication. L'auteur n'a pas une solution qu'il veuille nous imposer ; il n'établit pas son intrigue pour nous conduire à une conclusion dogmatique. Les idées ne sont pour lui, je reprends sa formule, que des « allumeuses de passion ». Il s'agit avant tout d'une âme hautaine et généreuse, aux impulsions violentes, aux brusques retours, prompte à passer des enthousiasmes exaltés à de furieuses déceptions. Drame social, si l'on veut ; crise de conscience surtout.

Tout d'abord, Jean a rêvé d'apostolat et de socialisme chrétien : toute son éducation le préparait à cela et il n'est pas douteux qu'ici la noble figure du comte de Mun se soit offerte à la pensée de l'auteur (lui-même nous l'a dit). Comme son modèle, le jeune homme consacre ses revenus à fonder des œuvres de charité, des sociétés de secours et de propagande. En personne, il se mêle au peuple, il prêche la charité et l'amour, il

apporte aux déshérités la consolation de l'espoir, la joie d'un idéal. Mais voici que le succès même qui répond à son effort, la popularité qui l'accompagne, la joie qu'il en éprouve, tout cela lui inspire des doutes sur la valeur de son action. Un sourd travail s'accomplit en lui. Il suffira d'une conversation avec son beau-frère, l'ingénieur Brossard, un réaliste celui-ci et un homme d'énergie, pour que lui apparaisse soudain la vanité de l'œuvre accomplie, son égoïsme même.

Il a cru se dévouer ; mais ses prédications, sa doctrine, quel avantage le peuple en a-t-il retiré ? Il a apaisé ses colères, il lui a appris la résignation à sa misère, il a gagné sa confiance fervente... N'était-ce pas le duper ? N'est-ce pas lui seul qui recueille le bénéfice de tout cela, le bénéfice matériel et les satisfactions morales, ce respect dont il est heureux de se voir entouré, cette popularité, cette gloire ? La fille même de celui qui fut sa victime lui a voué, avec une admiration extasiée, un monstrueux amour. Le meurtrier est devenu un apôtre... Et il rêvait d'expiation ! Quelle répugnante hypocrisie !

Brusquement, sa loyauté se révolte et la pièce tourne sur elle-même. Avec son emportement coutumier, il piétine l'idéal qu'il a adoré. Il n'a pas le droit d'être aimé. Son devoir est d'être haï et d'accomplir, parmi les haines, une œuvre féconde. Et il crie à la foule des ouvriers, sa conversion soudaine. Il leur a menti, il les a trompés. Non, le peuple n'a pas besoin d'apôtres ou de rêveurs qui l'endorment en des songes harmonieux ; encore moins de flatteurs qui exploitent ses instincts. Il a besoin de chefs, de chefs absolus, énergiques et brutaux,

qui le conduisent, qui ne cherchent pas, qui ne volent pas son amour, qui le méprisent — et le fassent vivre.

Les chefs d'industrie d'aujourd'hui sont les féodaux de jadis, et leur tyrannie repose sur les mêmes droits, leur bienfait est le même. Avec cette aptitude à s'enflammer pour les idées d'autrui, qui fut toujours la sienne, comme il répétait les paroles du comte de Mun, il répète maintenant les paroles que son beau-frère disait de ses ouvriers :

C'est à moi qu'ils doivent la fièvre de l'existence, avec ses joies, avec ses haines, même celle qu'ils me portent... Travaillez, créez, soyez un esprit, une force, même égoïste pourvu qu'elle soit féconde et la prospérité des autres découlera de la vôtre.

Où le lion a passé, la foule des chacals trouve sa nourriture... Seulement, il arrive que les chacals se vengent du lion. Ainsi finira, dans la première version l'aventure de Jean de Sancy.

Et maintenant quelle est la conclusion de tout cela ? Quelle est la vérité ? Ecoutez à la fin du dernier acte (coupé à la représentation) cette réplique de l'abbé Charrier : « Qui suis-je pour décider où est le progrès ? Dieu nous jugera ».

Vous voyez qu'on ne peut parler ici d'une pièce à thèse et que c'est autre chose que l'ordinaire drame social, comme nous en avons tant vu, tournant autour d'une grève pour aboutir selon les tendances de l'auteur, soit à l'apologie de la révolte, soit à un plaidoyer en faveur de l'ordre et de la hiérarchie : *les Mauvais bergers*, de Mirbeau, *la Barricade*, de M. Bourget.

Pièce décevante, ce fut le cri général des critiques.

Il était difficile de nier qu'il y eût des parties admirables, mais tous s'accordèrent sur ce point : l'œuvre ne pouvait que dérouter le public avec ses sursauts, ses orientations successives, ses contradictions. Œuvre sans unité... C'est peut-être qu'ils cherchaient l'unité où elle n'est pas. L'unité, ici, ce n'est pas l'unité d'une doctrine bien établie ; elle réside dans le caractère du héros : une âme noble, loyale et passionnée mais soumise à de brusques impulsions (impulsions de générosité ou d'orgueil) ; énergique, mais sans arriver à la maîtrise de soi; emportée par des orages soudains de l'enthousiasme à l'abattement, de la joie de créer à la fureur de détruire et toujours semblable à elle-même dans ses mouvements contradictoires.

Et c'est là le sujet : une crise d'âme, une « pièce psychologique », c'est l'auteur qui l'a dit, mais où se trouvent soulevés, en de puissants débats, quelques-uns des problèmes les plus émouvants de l'heure présente.

Une crise de conscience encore, *la Nouvelle idole*. Cette idole, c'est la science et la question qui se pose c'est la question de ses droits, si souvent débattue. Elle se pose avec une singulière cruauté pour le grand médecin Albert Donnat.

Sur le point de découvrir le virus du cancer, il a besoin d'en suivre l'évolution sur des êtres humains. Commettra-t-il un crime en prenant pour terrain d'expérience un malade déjà condamné sans espoir, — ou du moins s'il commet un crime, ce crime n'est-il pas absous d'avance par les résultats qu'il en attend et qui sauveront tant d'autres créatures ?

Précisément, il a dans son service une toute jeune fille Antoinette Milat, qui rêvait d'être religieuse et qui arrive au dernier stade de la phtisie. Il n'hésite pas à lui inoculer le germe redoutable : avant même qu'il ait eu le temps d'exercer ses ravages, la pauvre enfant sera déjà morte. Mais voici que contre toute prévision, contre toute possibilité scientifique, voici que la petite malade guérit de son premier mal, voici qu'elle serait sauvée et que seul Donnat l'aura condamnée à la mort. Déjà les journaux, à mots couverts encore, se sont emparés de cela ; ses confrères, ses étudiants se détournent de lui ; la justice s'est émue. C'est dans cette atmosphère de scandale imminent et d'angoisse intérieure que commence le premier acte.

Il ne reste à Donnat qu'un parti à prendre pour ne pas déchoir : se sacrifier lui-même à la redoutable idole à laquelle il a sacrifié l'humble victime, pratiquer sur lui-même, sur son organisme sain et vigoureux, la terrible expérience et suivre ici, jusqu'au bout, de plus près qu'il n'aurait jamais pu le faire, les recherches qui sont l'orgueil de sa vie. Ce ne sera pas la lâcheté d'un suicide, une punition volontaire. Cette mort, nécessaire, ne sera pas un désaveu de son acte : ce sera le couronnement de son œuvre et de son effort. Certes il y a là quelque chose de poignant, de monstrueux et d'héroïque à la fois et qui répond à des préoccupations très actuelles.

Et pourtant ce n'est pas le sujet véritable, ou du moins le sujet primitif. Ce que M. de Curel avait voulu traiter tout d'abord, le cas psychologique qui s'était présenté à sa pensée (c'est encore par lui que nous le con-

naissons), le voici : une femme éloignée de son mari, prête à l'abandonner, revenant à lui quand elle le sait criminel, condamné de tous, — sentant, devant ce désastre, renaître l'amour d'autrefois et liant son sort au sien.

Il avait pensé d'abord à un officier coupable d'une faute grave contre l'honneur : trichant au jeu par exemple et il avait esquissé un scénario. Mais pour que la pièce fût possible, pour que l'héroïsme de l'épouse ne la salît pas à son tour, il fallait un criminel dont le crime ne fut pas avilissant, un homme « glorieusement déshonoré », et c'est pourquoi il a imaginé son intrigue.

Mais alors, une conséquence fatale : l'intérêt se déplace, il se transporte de la femme sur ce mari monstrueusement héroïque et nous passons du cas de psychologie amoureuse qui d'abord l'avait séduit (*La Nouvelle idole*, sous sa première forme a été écrite en 1895 au temps de *l'Invitée* et de *la Figurante* et elle nous donne ainsi la transition entre les deux catégories de pièces), nous passons du terrain de la comédie psychologique sur un terrain autrement élevé. Toute l'œuvre en recueille le bénéfice.

Encore une fois, M. de Curel n'a pas voulu faire de son héros un criminel repenti. Il ne veut pas nous présenter un homme écrasé par le remords, et nous émouvoir de sa faiblesse. Jamais il n'a eu recours à cette source d'émotion facile.

Passionné pour la science, Albert Donnat restera fidèle à son idéal, il ne renonce rien de sa foi en l'idole monstrueuse. Il n'a pas un mot à renier de ses théories de

jadis, il n'a pas de remords devant cette catastrophe que rien ne pouvait faire prévoir. Ce qu'il disait à sa femme:

S'il est permis à un général de faire massacrer des régiments entiers pour l'honneur de la patrie, c'est un préjugé de contester à un grand savant le droit de sacrifier quelques existences pour une découverte sublime, comme celle du vaccin de la rage ou de la diphtérie... Pourquoi ne pas admettre d'autres champs de bataille que ceux où l'on meurt pour le caprice d'un prince ou l'extension d'un pays ?... Pourquoi n'y aurait-il pas de glorieux carnages d'où sortiraient vaincus les fléaux qui dépeuplent le monde ?...

il le répète à son disciple favori Maurice Cormier :

Le penseur marche sur un chemin jonché de cadavres auxquels il ajoute souvent le sien. Celui qui écrit une ligne vraiment neuve, peut s'attendre à ce que, dans l'avenir, des créatures soient tuées à cause d'elle. Faut-il, pour cela, ne pas proclamer la vérité quand nous la dégageons ?... Allons donc !

Pourtant, sous la violence du coup qui le frappe et qu'il supporte d'un héroïsme désespéré, des horizons nouveaux s'ouvrent à sa pensée ; des questions qu'il ne s'était jamais posées se posent à lui.

Scientifiquement, la guérison d'Antoinette était impossible (il en est sûr, il faut qu'il en soit sûr, sinon il serait un monstre) ; il fallait un miracle et ce miracle s'est produit. Par delà l'intelligence humaine, il y a donc autre chose, que la raison ne peut atteindre. Et d'autre part, les inquiétudes qu'il sent en lui, contre lesquelles il se révolte, mais qu'il ne peut chasser, inexplicables puisque sa conscience est sans reproches aux yeux de sa raison, ces inquiétudes, quel en est le principe ? Pourquoi cette faiblesse ? Pourquoi est-il des circonstances où le savant le plus affermi éprouve le besoin d'un secours

mystérieux venu de plus loin, — où ses yeux se refusent à rester rivés à la tâche ? Pourquoi ces « regards d'angoisse » jetés vers le ciel « en y cherchant Dieu ? » La fameuse tirade que l'on a citée si souvent, vous voyez comment elle jaillit de l'œuvre, qu'elle n'est pas un morceau de vaine rhétorique et qu'elle exprime le tumulte de ce puissant cerveau :

Pauvre roseau pensant, dont les racines s'enfoncent désespérément à la recherche d'un sol éternel, de quel droit vous, darwiniste convaincu, lui refusez-vous l'éternité ?... Ma raison, ma raison de savant, proteste... Ma raison !... Ce qu'elle me montre le mieux, c'est la profondeur des ténèbres où nos regards se perdent... Heureusement elle n'est pas mon seul moyen d'investigation. J'ai une imagination, j'ai un cœur, mon être est relié au monde par toute une trame frissonnante qui peut me renseigner mieux que ma raison. ... Au mois de mai dernier, pendant le séjour que j'ai fait dans ma propriété du Dauphiné, j'allais souvent m'asseoir au bord d'un étang ordinairement couvert de superbes nénuphars blancs. Cette année, à cause de la fonte des neiges qui a été tardive, le niveau d'eau est resté longtemps très élevé et les nénuphars, dont la tige est relativement courte et qui ne poussent que sur les basfonds, ne parvenaient pas à percer. On voyait sous une mince couche d'eau, des centaines de boutons à couture blanche, pareils à de petites têtes au bout de longs cous tendus, oh ! mais tendus à se rompre ! Tous les jours les tiges s'allongeaient mais s'effilaient en même temps. Je voyais mes plantes à la limite de l'effort. Leur désir de vivre avait quelque chose d'héroïque. Je disais au soleil qui les attirait : « Soleil, triompheras-tu ?... » Et puis je voyais l'eau qui ne diminuait pas assez vite et je tremblais : Ils n'arriveront pas ! Demain je les verrai morts sur la vase... A la fin le soleil a triomphé. Avant mon départ toutes les belles fleurs de cire s'étalaient sur l'eau. Voyez-vous, mon petit, devant cela je n'ai pu me défendre de réfléchir. Vous, moi, tous les chercheurs, nous sommes de petites bêtes noyées sous un lac d'ignorance et nous tendons le cou avec une touchante unanimité vers une lumière passionnément voulue. Sous quel soleil s'épanouiront nos intelligences lorsqu'elles arriveront au jour ?... Il faut qu'il y ait un soleil !

Quel sera ce soleil ? La réponse que ni son disciple Cormier, ni lui-même ne pourraient atteindre, ce sont

deux ignorantes qui, dans la simplicité de leur cœur, la lui donneront. Sa femme dont l'amour réclame aujourd'hui sa part de souffrances et, plus encore, l'enfant qui est sa victime : Le grand secret, la grande puissance de vie, ce n'est pas la science, ni la raison ; c'est l'amour, c'est le cœur. Les êtres les plus simples sont le plus près des vérités sublimes : quelqu'un déjà l'avait dit.

Cette petite religieuse a compris de quoi elle va mourir et elle n'a pas un mot de colère ou de reproche. Très simplement elle donne sa vie :

Je voulais être sœur de charité et consacrer ma vie aux malades. Eh bien ! je livre ma vie en gros au lieu de la donner en détail. »

Et plus loin :

Vous parlez comme un criminel : c'est seulement si vous n'achevez pas vos travaux que vous le serez !... Vous êtes fait pour étudier... Vous n'avez malheureusement pas de religion, c'est ce qui vous oblige à tant réfléchir pour être bon... Moi, si je n'étais pas pieuse, qu'est-ce que je vaudrais ?... Vous avez l'air étonné que je sois prête à mourir... Je le suis parce que Jésus-Christ a été crucifié pour le genre humain et que je regarde comme un honneur d'être traitée un peu comme lui...

Cet héroïsme qui s'ignore, cet appétit du sacrifice, cette simplicité dans l'épreuve ; voilà l'exemple, voilà, aux heures cruelles, le soutien que nous demanderions en vain à notre orgueilleuse raison :

Le mot « pardon » n'a pas même été prononcé. Elle arrive avec une simplicité magnifique au point où ma science n'a pu me conduire qu'au prix d'efforts surhumains : donner généreusement sa vie. Je la trouve souriante au sommet de l'épouvantable calvaire, d'où elle me fait découvrir comme une aube d'espérance. Quelle est donc la puissance assez forte pour que les yeux du monde entier soient fixés sur elle dans un désir d'immolation ?... Toute marée dénonce au-delà des nuages un astre

vainqueur, l'incessante marée des âmes est-elle seule à palpiter vers un ciel vide ?

. . . . . .

Je ne crois pas en Dieu, mais je meurs comme si je croyais en lui... Voilà d'où me vient la paix ! Ma force, c'est d'être compris par cette petite sainte..... Mon salut, c'est qu'une pauvre ignorante me prenne par la main pour me guider vers on ne sait quelle splendeur..... Oui, lorsqu'il s'agit de ne pas crever comme un chien, mais de finir noblement, c'est encore auprès des humbles qui adorent Dieu, et des cœurs ardents qui aiment, avec ton héroïsme, que les philosophes ont à chercher des leçons de logique.

La même conclusion se dégage encore de ce drame de *la Fille Sauvage*, la plus audacieuse de ses pièces (je veux dire comme construction dramatique), la moins soucieuse de la vraisemblance courante et même des possibilités du théâtre — celle où il a voulu symboliser dans l'aventure de cette sauvagesse découverte sur de hauts plateaux Africains et ramenée, adoptée, élevée par l'explorateur psychologue Paul Moncel, l'histoire entière de l'humanité.

De la barbarie primitive, on peut dire même de la bestialité pure, la jeune Marie s'est élevée lentement à la vie civilisée, à la notion du divin, à l'amour, à l'intelligence et au souci des grands problèmes sociaux ou métaphysiques et chacun des actes de la pièce marque une des étapes de cette ascension. Mais elle aussi — elle aussi, la sauvagesse — elle aussi, l'humanité, sera la victime de cette raison ambitieuse qui veut tout conquérir et dessèche tout autour d'elle. Déçue par l'amour, ayant cessé de croire, elle roulera sur la pente qu'elle a gravie de ses genoux saignants et retombera à une barbarie plus cruelle que celle de jadis, parce qu'elle n'est

plus sauvagerie instinctive, mais sauvagerie intelligente et armée. Avidement nous nous élevons vers la raison, vers la connaissance. Nous lui sacrifions tout le reste. Mais, au terme de la route, qu'est-ce que la raison quand elle a tué le rêve, le rêve humain de l'amour et le rêve de la foi ? Ecoutez celui qui fut son maître et son animateur et qui voit son œuvre s'écrouler en un jour :

Lorsque je t'engageai à remplacer Dieu par la raison, j'oubliais que la raison n'a pu nous affranchir de l'animalité qu'en nous conduisant au pied des autels. Veut-elle aller plus loin et nous installer sur l'autel même, elle n'y asseoit plus que la brute.

Des intelligences sans âme : Est-ce donc le destin de l'humanité ?

Certes, il était ambitieux de porter à la scène un sujet de cette ampleur. La richesse de la matière fait craquer l'enveloppe des cinq actes, la forme dramatique impose à cette évolution une marche trop régulière et nous offre en ligne droite ce qui n'a pu se dérouler qu'à travers des alternatives de flux et de reflux, une série de conquêtes et d'abandons. Le personnage principal est éloigné de nous, — ne donne plus l'accent de la vie normale ; on a l'impression moins d'un drame véritable que de dialogues philosophiques, et ce symbolisme à doses massives a toutes les chances de dérouter et de glacer un public. Mais combien d'auteurs dramatiques auraient pu songer seulement à tenter l'aventure ?... Et l'on se rappelle ce vers de Sainte-Beuve dans le fameux sonnet qu'il adresse à Ronsard :

Qu'on dise : il osa trop, mais l'audace était belle.

*
**

J'ai conté bien des pièces, au risque de vous en laisser une impression assez confuse. C'est que toutes ces œuvres méritent d'être étudiées individuellement. J'espère cependant que vous aurez saisi l'unité essentielle de cet ensemble si riche.

Toujours de grandes âmes, au point culminant et au point critique de leur effort. Et au premier aspect, une impression de tristesse, de pessimisme hautain. Partout des espoirs qui s'écroulent, des ambitions qui se corrompent, des rêves qui se décolorent. Tous ces héros sont des vaincus : Julie Renaudin qui, après vingt ans de cloître, retrouve en elle la violence, qu'elle croyait morte, de ses instincts, — Régine de *l'Amour brode*, incertaine et douloureuse devant l'angoisse de l'amour — le vieux duc de Chantemelle qui assiste à l'agonie de sa race, — les forces du passé qui se meurent, les forces d'aujourd'hui qui se heurtent en des conflits meurtriers. *La Nouvelle idole*, *le Coup d'aile*, *la Comédie du génie* : faillite de l'art, de la gloire et de la science. Les meilleurs retombent brisés ou sont conduits au crime par leur orgueil généreux. Ce qui fait la grandeur de l'homme est aussi ce qui montre le mieux sa faiblesse.

Souviens-toi de Sisyphe haletant sous son rocher éternellement rebelle. Je n'ai jamais prétendu que Sisyphe redescendant la pente était pareil à Sisyphe avant de la gravir... Il s'était élevé vers le ciel au prix d'héroïques efforts, son visage, tour à tour éclairé par le généreux espoir de vaincre et dévasté par la douleur d'être vaincu, reflétait l'angoisse des passions surhumaines. Il s'effondrait avec la magnificence des grands chênes foudroyés. Mais il s'effondrait !...

Et ce théâtre serait ainsi le théâtre de la désillusion, mais non pas celui de l'abandon ou de l'indifférence stérile.

A ces questions que se posent les héros chers à son esprit, M. de Curel n'apporte pas des réponses précises. Mais dans l'angoisse de ces ténèbres, ses yeux ne renoncent pas à apercevoir la lueur indécise d'une aube. Dans ce désastre de nos espérances et de nos efforts, une chose surnage : le cœur et la loi d'amour et c'est par là que ce pessimisme est fécond.

Le dévouement absolu de deux femmes défendra le frêle rejeton qui s'est greffé sur le vieil arbre foudroyé des Chantemelle. Devant la Fille sauvage qui le martyrise, le vieux prêtre mourant n'est pas le vaincu. Le savant Albert Donnat écoute la grande leçon de la petite religieuse qu'il a tuée, et c'est la même réponse que le dramaturge de la *Comédie du génie* reçoit du père Eberhardt : le génie aussi est amour.

Au dénouement d'un des chefs-d'œuvre d'Ibsen (et le nom d'Ibsen ne se présente-t-il pas de lui-même quand on parle de M. de Curel) le pasteur Brand qui fut toujours l'apôtre de l'éducation morale par la volonté, par la volonté seule, stricte, sans faiblesse, se demande enfin si ce Jansénisme implacable est bien toute la vertu. Enseveli à moitié sous l'avalanche qui va l'engloutir, il adresse à Dieu ces paroles suprêmes :

Réponds-moi, Dieu, à l'heure où la mort m'engloutit. Est-ce assez de toute une volonté d'homme pour acheter une parcelle de salut ? (Il disparaît sous l'avalanche qui comble tout le vallon).

Une voix dominant le fracas et les détonations :

Dieu est charité !

Je vous parlerai fort peu des pièces les plus récentes

de M. de Curel. Il y a là, dans le développement de son œuvre, une étape nouvelle après les deux autres, et il est trop tôt encore pour en bien saisir la portée.

Peut-être cependant est-il permis de signaler quelques traits. D'abord le caractère plus nettement symboliste de la plupart de ses derniers drames. Loin de marquer (comme il arrive souvent chez les écrivains parvenus au sommet de leur carrière), une tendance à atténuer ses premières audaces, à admettre certaines concessions, M. de Curel semble vouloir accuser au contraire ce qui fait l'originalité de sa manière. Le symbole ne s'exprime plus seulement en de belles tirades, il se matérialise, il s'offre à nos yeux et c'est le squelette de *l'Ame en folie*, c'est la scène hallucinatoire de *la Comédie du génie* où, dans l'obscurité d'une salle de théâtre, vide et déserte, apparaissent soudain les créations immortelles des poètes, animées d'une vie fantomatique — qui n'est plus seulement la vie de la scène, mais une vie réelle éternellement prolongée. Et il ne semble pas que le public se cabre maintenant devant ces audaces. C'est lui qui s'est accommodé. *L'Ame en folie* est, de beaucoup, le plus gros succès que M. de Curel ait remporté : j'entends succès de public, 130 représentations consécutives.

Il est vrai que ce succès, il ne l'a pas obtenu sur une scène officielle et classée, mais sur un petit théâtre du boulevard des Batignolles, le Théâtre des Arts. C'est sur cette scène excentrique qu'ont été représentées *l'Ame en folie* en 1919, *Terre inhumaine* en 1922 et tout récemment encore *la Viveuse et le Moribond*. L'auteur a pu se croire revenu aux temps héroïques du Théâtre

libre, et c'est toujours Antoine qui a réglé la mise en scène. — Seule *l'Ivresse du sage*, qui n'est pas la plus heureuse de ses tentatives, a été, comme jadis *l'Amour brode*, accueillie directement rue de Richelieu. Quant à *la Comédie du génie*, elle attend encore la bonne volonté d'un directeur — et elle peut attendre patiemment.

M. de Curel d'ailleurs n'a jamais été pressé de produire ses œuvres au grand jour. De *la Fille sauvage* en 1902, et du *Coup d'aile* en 1906, qui tous deux appartiennent à la seconde étape de sa carrière, jusqu'à *l'Ame en folie* qui inaugure la troisième en 1919, il est resté silencieux. (Je ne parle pas de *la Danse devant le Miroir* qui n'est, en 1913, qu'une refonte de *l'Amour brode*).

Ce n'était pas chez lui épuisement : il n'y a qu'à jeter les yeux sur son actuelle production. Peut-être un peu de dégoût de l'injustice du public. Mais surtout des préoccupations d'un autre ordre qui le retenaient. Il ne faut pas se plaindre de cette retraite de treize ans. L'atmosphère des coulisses n'est pas la meilleure pour un véritable écrivain de théâtre ; rien de plus dangereux que l'habitude de la production courante, régulière, mécanique, en série. Ces années de méditation, ou pour mieux dire d'incubation dramatique n'ont pas été inutiles.

Au cœur de la forêt où il passait le meilleur de son temps, son inspiration s'est retrempée ; il la ramenait à ses sources mêmes : c'est là qu'elle avait jailli tout d'abord. Lisez la longue préface qu'il a mise en tête de *l'Ame en folie*, vous y trouverez sur la nature, sur la vie des êtres inférieurs, sur les liens qui nous attachent

à eux, des pages admirables de couleur, de passion — et d'intelligence. Car il ne se contente pas de goûter en poète le charme et les parfums de la solitude. Chez lui, la pensée ne s'endort pas.

Il semble même que, dans ces dernières pièces, il soit descendu plus profond encore, jusqu'aux racines de nos sentiments et que le plus intime de notre être, les forces instinctives qui se heurtent dans le chaos et le tumulte de l'inconscient lui soient apparues. Et il n'a pas eu besoin pour cela de recourir à M. Freud et aux Freudistes français. Dans la vie libre de la forêt, les animaux lui ont révélé l'homme ; dans leurs amours sauvages, il a reconnu l'image brutale et nue des amours humaines.

Jamais peut-être n'avait-on marqué avec plus de puissance que dans *l'Ame en folie* ce qu'il peut gronder d'insoupçonné dans l'âme la plus paisible et la plus banale. Jamais on n'avait rendu avec plus de franchise — rude mais saine, car nous sommes très loin des épices et du faisandage de M. de Porto-Riche, — la lutte de la bête et de l'esprit. Toujours la double nature de l'homme.

Et voyez encore au deuxième acte de *Terre inhumaine*, — ce qu'il a écrit peut-être de plus puissant et de plus sobre — ce long duo où les instincts primitifs de l'espèce jettent l'un vers l'autre, l'un contre l'autre, deux êtres farouchement ennemis, en des circonstances faites pour décupler chez eux les forces de haine et d'amour.

Face à face (et cette rencontre est amenée de la façon la plus simple) durant toute une nuit, une princesse allemande et un jeune aviateur passé, par-dessus les lignes, en terre lorraine pour une mission secrète. Autour d'eux,

dans la solitude où se perd cette maison isolée, une atmosphère de guerre sans merci : la menace des exécutions militaires, d'un côté, de l'autre les représailles d'une population silencieuse, prête à la révolte. Et le duo se prolonge, le duel plutôt, où l'on sent sous la banalité voulue des premières paroles, sous les emportements passionnés, sous la gaieté factice, les élans sincères, les silences chargés d'inquiétude, ce tumulte de sentiments contradictoires : la défiance de bêtes traquées, l'impatience de chasseurs à l'affût, la violence du désir, l'appétit du meurtre, la colère, la haine et la peur.

On a coutume d'accueillir avec une certaine défiance les livres ou les pièces de guerre. On n'a pas tort. Il y a quelque chose de pénible à voir devenir matière d'art une pareille réalité. Trop peu d'années se sont écoulées. — Au théâtre en particulier, il est certain que ce prodigieux sujet n'a pas encore trouvé son poète. Il y a bien *le Bourgmestre de Stilmunde* de M. Mæterlinck ; mais à part cela ?... Quelques mélodrames d'un effet facile, quelques satires violentes, quelques fantaisies mélancoliques sur la tristesse des retours, sur l'injustice des oublis...

M. de Curel a eu de la guerre, et de ses suites, une vision autrement puissante. Il ne l'a pas abordée en cabotin, mais en philosophe. Cette double nature de l'homme, ces idées qui le hantaient déjà, la guerre lui en a offert de magnifiques illustrations et des symboles éclatants. N'a-t-elle pas déchaîné toutes les forces instinctives qui semblaient assoupies à jamais : les héroïs-

mes surhumains et aussi les instincts féroces, et enfin, devant le spectacle de la mort, le besoin de vivre, la fièvre de jouir, l'oubli de tout ce qui faisait jadis la noblesse paisible de la vie. Après la vague de sang, une vague de boue. Toute l'animalité qui revient à la surface, et pourtant, dans certaines âmes, une générosité qui persiste ou qui peut se réveiller encore, comme un écho assourdi... C'est le sujet du dernier drame que M. de Curel avait écrit, *la Viveuse et le Moribond*, joué il y a quelques semaines à peine au début de Janvier. Mais ici, il serait hâtif de risquer un commentaire — avant même que la brochure ait paru.

Vous voyez le mouvement général de ce théâtre, l'harmonie de ces trois étapes, coupées d'années de méditation, et dont chacune est marquée de quelques chefs-d'œuvre : *l'Envers d'une Sainte* et *les Fossiles*, — *la Nouvelle idole* et *le Repas du lion*, — *la Comédie du génie*, *l'Ame en folie* et *Terre inhumaine*.

Rien ne nous autorise à croire que cette œuvre puissante soit accomplie, à bout de souffle. Mais elle a déjà, dans l'histoire de notre théâtre, marqué sa place et pris son rang.

IX

Le Théâtre et les Mœurs. — De P. Hervieu à M. Donnay

L'œuvre de M. de Curel est exceptionnelle dans la production contemporaine. Elle est à peu près indépendante du mouvement général de notre comédie, et, à part Mademoiselle Lenéru, l'auteur des *Affranchis* et du *Redoutable*, les imitateurs qui ont voulu se risquer sur ses traces n'ont abouti qu'à des tentatives assez malheureuses. Il faut descendre de ces sommets altiers vers des coteaux plus modérés et même dans la plaine où travaille le commun de nos auteurs dramatiques.

Là, nous avons rencontré les influences maîtresses d'H. Becque et de M. de Porto-Riche. Tous deux ont le mérite d'avoir rendu impossibles certaines pauvretés ou du moins de les avoir rejetées à leur rang, — et c'était la première besogne à accomplir.

Pourtant, la comédie réaliste de l'un, la comédie psychologique de l'autre, à les prendre dans leur type ab-

solu et intransigeant, nous sont apparues non pas monotones, mais limitées tout de même en un cercle assez réduit. L'observation du premier est volontairement concentrée et ramassée, la psychologie du second s'interdit toute exploration hors du domaine de son choix, et de là cette sorte de stérilité orgueilleuse que je vous signalais chez tous deux. Mais, pourquoi aurait-il été impossible, sans retomber dans le fatras dont ils avaient fait justice, d'apporter en ces cadres plus de souplesse et de variété, de regarder la vie avec d'autres yeux que les leurs, de chercher du nouveau encore et même parfois de revenir vers le passé. Tout n'était pas méprisable avant eux.

C'était sans doute le sentiment de Paul Hervieu qui, en 1895, revient franchement à la comédie à thèse avec *les Tenailles*, suivies bientôt de *la Loi de l'Homme*. Cependant, s'il ne fallait voir dans son œuvre qu'un effort de réaction, et en lui qu'un disciple attardé d'A. Dumas, je négligerais de le signaler à votre attention. Mais il est autre chose qu'un imitateur.

De la comédie à thèse, telle que l'avait réalisée son créateur, il élimine les deux éléments parasites qui la faisaient artificielle : cette recherche perpétuelle de l'éloquence et de l'esprit, ce souci du brillant et du papillotant, — et d'autre part ce romanesque naïf qui se plaît aux complications ingénieuses, à l'inattendu des coups de théâtre, à toutes les habiletés du vaudeville banal.

Comme l'œuvre de Becque, comme celle de Porto-

Riche, mais sur un terrain tout différent, avec une orientation contraire, l'œuvre de P. Hervieu est volontairement sèche et dépouillée. L'idée seule demeure, l'idée réduite elle-même à une sorte de raisonnement brutal, à un dilemme impératif, car il est très loin aussi de la grande imagination de M. de Curel. Et c'est de l'idée — de l'idée ainsi fixée, stérilisée peut-être, qu'il veut faire jaillir l'émotion.

Quand il écrivit ses premières pièces, le divorce venait d'être voté, mais la loi paraissait encore insuffisante ; trop de misères restaient possibles, trop d'injustices qu'elle était incapable de réprimer. C'est à cette tâche précise que se consacra le jeune auteur dramatique. *Les Tenailles* sont un plaidoyer, — ou plutôt un réquisitoire.

La pièce est en deux temps et deux mouvements. Excusez cette métaphore militaire qui convient à sa sécheresse :

1er temps. Irène Fergan veut quitter son mari qu'elle n'aime pas, pour épouser un explorateur qu'elle aime. Le mari invoque ses droits, aucun motif ne permet d'obtenir le divorce ; Irène restera prisonnière.

2e temps. 10 ans plus tard. Ils ont vécu à la campagne ; mais Irène Fergan par vengeance s'est donnée à celui qu'elle aime, un enfant est né. Brusquement elle jette cette vérité à la face de son mari. Cela change tout. — C'est lui maintenant qui va réclamer le divorce et c'est elle qui le refusera. Son amant est mort, elle n'a plus rien à attendre de la vie. Et voici la conclusion :

FERGAN.

Cet enfant, il est maintenant à vous seule... oui ! Je vous l'abandonne.

Faites-en ce que bon vous semblera... Vous avez dit vrai : je ne pourrais pas lui vouloir de mal. Ce sera déjà bien assez que je m'apprenne à ne plus l'aimer. Vous l'emmenerez... vous allez partir avec lui.

IRÈNE.

Je ne partirai pas.

FERGAN.

Comment !...

IRÈNE.

Je ne consentirai pas à être jetée à la porte. Pour mon fils, je ne sacrifierai rien de sa situation régulière, de la considération qui s'attache à sa naissance... légale.

FERGAN.

Je vous y contraindrai donc.

IRÈNE.

Non.

FERGAN.

Ce divorce que vous avez tant réclamé, c'est moi, à présent, qui le veux et qui le demande.

IRÈNE.

Je ne l'accepte plus. Ma jeunesse est passée, mes espérances sont abolies, mon avenir de femme est mort. Je me refuse à changer le cours de ma vie, à bouger, à remuer. Je n'ai plus la volonté que de rester, jusqu'à la fin, où je suis, comme j'y suis.

FERGAN.

Vous voudriez que je vous supporte ?

IRÈNE.

Il le faudra bien. Vous n'avez contre moi rien d'autre que mon aveu...

FERGAN.

Est-ce que vous le renieriez au besoin ?

IRÈNE.

Oseriez-vous m'inviter à le renouveler publiquement ?

FERGAN.

Alors qu'est-ce que vous voulez que je devienne ainsi, face à face avec

vous, toujours, toujours ? Quelle existence voulez-vous que je mène ?

IRÈNE.

La pareille à celle que vous m'avez fait mener jusqu'à ce jour. Nous sommes rivés au même boulet. Mettez-vous enfin à en sentir le poids et à le tirer aussi. Il y a assez longtemps que je le traîne toute seule.

FERGAN.

Il n'y a pas de justice.

IRÈNE.

Il y a celle du malheur commun.

FERGAN.

Vous êtes une coupable et je suis un innocent.

IRÈNE.

Nous sommes deux malheureux. Au fond du malheur, il n'y a plus que des égaux.

Vous voyez comme c'est simple et que rien ne subsiste de ce qui, chez A. Dumas, faisait l'agrément d'une pièce et corrigeait la sécheresse de la démonstration. P. Hervieu a horreur de l'éloquence. Il est tout à fait dénué d'esprit et ne cherche pas à en avoir. Il ignore la curiosité psychologique ; il ne se soucie pas d'étudier les mœurs, il n'a pas l'amour des idées pour elles-mêmes. La pitié qui le jette au secours des victimes de la vie est moins de la pitié que le sentiment de la justice. Il a adopté une façon d'écrire tourmentée, pénible, contournée, maladroite souvent, aussi éloignée que possible du naturel et de la vie ; il n'est pas plus un écrivain qu'il n'est un penseur. Et cependant il s'impose à l'attention.

Dans cette austérité volontaire, dans ce dédain des succès faciles, il y a une sorte de noblesse loyale qui n'est pas accoutumée sur la scène — ni ailleurs.

Je sais bien que *les Tenailles* sont une pièce de début, mais ces pièces de début nous révèlent souvent le véritable caractère d'un écrivain. Son théâtre par la suite s'élargira ; il perdra un peu de cet aspect géométrique, mais sans cesser d'être rigide et impérieux. La raideur des *Tenailles*, sa première pièce, se retrouve, à peu près intacte en 1909 dans la dernière, celle qui a pour titre : *Connais-toi.*

Ce que P. Hervieu a toujours essayé de réaliser, c'est une sorte de tragédie moderne aux situations simples et terribles, aux personnages absolus, entêtés dans leur orgueil ou broyés par une fatalité implacable. Presque toujours, un point de départ identique, un dilemme, un problème de fait ou de sentiment : dans *l'Enigme*, deux frères qui savent que l'un d'eux est trompé par sa femme, sans pouvoir découvrir lequel ; — dans *la Course du flambeau*, une femme obligée de choisir entre deux êtres également chers.

Ici cependant, l'émotion est d'ordre supérieur. Il ne s'agit plus comme autrefois de combattre une loi humaine et par conséquent révocable. C'est contre une loi de nature que se débat Sabine Revel. Prise dans cette cruelle obligation de sacrifier sa mère ou sa fille, elle n'hésite pas, elle ne peut pas hésiter. La nature « demande sans trêve aux ascendants toutes leurs forces vives pour en armer ceux qui descendent vers les plaines de l'avenir. L'amour descend et ne remonte pas ». Sabine condamne sa mère et quand, abandonnée par sa fille à son tour, suivant la même loi, elle se trouvera seule, éperdue, c'est en vain qu'elle essaiera de faire revivre les

fantômes du passé. Le flambeau est en d'autres mains, vers l'avenir.

Il se dégage de tout cela une impression puissante et généreuse — d'une générosité qui ne s'étale pas en grandes tirades, mais qui échauffe l'œuvre comme d'un foyer intérieur.

*
**

Vous m'excuserez de ne pas chercher de transition ingénieuse pour passer de Paul Hervieu à M. Maurice Donnay. Ils se ressemblent fort peu. Ce que je pourrais invoquer pour me justifier de les faire voisiner ainsi, c'est précisément cette contradiction qui est entre eux et qui les éclaire réciproquement. C'est aussi une concordance curieuse entre les dates de leurs œuvres essentielles.

C'est en 1895 que se jouent *les Tenailles* d'Hervieu et *Amants* de M. Donnay, le véritable début de l'un et de l'autre. — En 97 *la Loi de l'homme*, du premier et *la Douloureuse*, du second. — *L'Enigme* et *la Course du flambeau* (Hervieu) sont de 1901, *l'Autre danger* (Donnay), de 1902. — *Le Dédale* (Hervieu) et *le Retour de Jérusalem* (Donnay), appartiennent à la même année 1903. — *Le Réveil* (Hervieu) est de 1905, *Paraître* (Donnay) de 1906. Si je ne vais pas plus loin c'est que la production d'Hervieu s'arrête à peu près ici, mais il y a un parallélisme singulier.

Quant aux différences qui déjà les éloignaient l'un de l'autre, l'année de leur début, elles sautent aux yeux.

Paul Hervieu venait de la *Revue des Deux-Mondes*, sous le proconsulat de Brunetière. M. Donnay descendait de Montmartre ; quoique les garçons du Chat Noir fussent costumés en académiciens, on n'y goûtait pas tout à fait le même genre de littérature. Le cabaret fondé par Rodolphe Salis était alors en pleine vogue et ce n'était certes pas le premier cabaret littéraire, mais c'était le premier qui se fût soucié d'attirer la foule des gens du monde et des snobs et de leur offrir de véritables spectacles-concerts organisés. Ancien élève de l'école centrale, dessinateur dans une entreprise de constructions métalliques et venu là, un soir, par fortune, dire quelques vers, M. Donnay fut aussitôt une des étoiles de la compagnie. Ses petites pièces d'une grâce impertinente et fine furent accueillies avec enthousiasme. Ainsi se révéla sa vocation théâtrale.

Les premiers acteurs qu'il connut, ce furent les ombres chinoises du Chat noir, charmants artistes en zinc découpé, admirables d'abnégation, dépourvus d'orgueil et de cabotinage, respectueux du texte de l'auteur, incapables d'y rien ajouter, ignorant les rivalités, les jalousies, de conscience et de mœurs irréprochables, toujours sur la brèche quand ils n'étaient pas dans leurs boîtes, impassibles sous les applaudissements, comme ils l'auraient été sous les sifflets... Mais on ne sifflait pas. M. Donnay dut les regretter souvent quand il eut à faire manœuvrer d'autres pantins, en chair et en os. C'est pour eux qu'il écrivit cette petite revue intitulée *Ailleurs* où l'on voyait le poète Terminus (Verlaine) courir Paris en compagnie de la statue de Voltaire des-

cendue de son piédestal — et ensuite cette fantaisie gréco-montmartroise de *Phryné*, une Phryné gentille et familière, capable d'affronter sans rougir, je ne dis pas sans les faire rougir, tous les aréopages, statuette de Tanagra retouchée par Willette, la bouche rieuse, les yeux vifs et le nez retroussé.

La pièce était dédiée à feu Patin. Feu Patin, ou, pour parler plus respectueusement, le regretté M. Henri-Joseph-Guillaume Patin était un helléniste de marque, professeur en Sorbonne, secrétaire perpétuel de l'Académie française, auteur de plusieurs ouvrages austères sur l'antiquité gréco-latine, illustre pour avoir écrit une phrase de trente lignes sur un chapeau. Il est vrai que ce chapeau était un chapeau vénérable, celui que les divinités de l'Olympe ne dédaignaient pas de coiffer. — Je n'ose imaginer ce que feu Patin aurait pensé de la pièce et de sa dédicace. Comme il était mort depuis vingt ans, il garda son sang-froid.

De ses débuts dans la comédie fantaisiste, M. Donnay a conservé une nonchalance aimable, une délicatesse ennemie de toute contrainte et de toute affectation, une sympathie particulière pour les souffrances d'amour — mais une sympathie discrète, sans illusions et qui évite les grands mots, — l'indulgence souriante d'un philosophe un peu narquois. Il ne s'indigne pas des faiblesses du cœur, il n'en parle pas non plus sur le mode lyrique : il s'en amuse et se plaît à les observer, mais l'ironie chez lui est près de l'émotion et, sous les fines broderies, des drames parfois se révèlent.

En 1895, quand il aborda les théâtres du boulevard avec la première de ses grandes comédies, la comédie d'*Amants* (Je laisse de côté *Pension de famille* et quelques essais de moindre importance), le redressement dramatique dont nous avons suivi les étapes était accompli, l'œuvre d'H. Becque achevée. Sans avoir appartenu au Théâtre libre, M. Donnay ne pouvait échapper tout à fait à cette influence. D'ailleurs sa nonchalance s'accommodait assez bien de cet art dramatique dégagé des vieilles conventions, du métier vaudevillesque, de la férule de Sarcey et libre d'aller à sa guise ; il était tout disposé à pratiquer cette indépendance, — à la condition cependant qu'on ne l'obligeât pas à affecter une amertume et une âpreté qui n'étaient pas dans son tempérament, ou à préférer à des femmes élégantes des monstres répugnants, ou à renoncer à sa délicatesse instinctive et à l'esprit qu'il avait naturellement vif et spontané.

D'autre part *Amoureuse* de M. de Porto-Riche venait de connaître le succès triomphal. La comédie d'amour, un peu délaissée à l'âge précédent et qui n'avait pas grande faveur dans le répertoire du Théâtre Antoine revenait à la mode. Coup sur coup, il écrivit trois pièces qui semblent, au premier aspect, du type Porto-Richien : *Amants*, la *Douloureuse*, l'*Affranchie*.

Cette analogie pourtant avec le maître du théâtre passionnel est assez superficielle. Quelque prix qu'il attache à la subtilité psychologique, l'étude de l'amour est surtout pour lui un admirable sujet d'amusement ; il n'y apportera jamais cette passion exclusive, acharnée, sauvage presque de M. de Porto-Riche.

Celui-ci est, si l'on peut dire, le psychologue professionnel. A part les angoisses, les douleurs et les bassesses dont je vous ai parlé, rien n'est capable de l'intéresser un instant. S'il a fait d'Etienne Fériaud un savant remarquable, de Dominique Brienne une artiste de haute classe, c'est pour montrer que rien ne défend de certaines faiblesses et que, devant le tyran suprême, les âmes les plus hautes doivent comme les autres, plus que les autres, s'avilir. Et je n'ai pas besoin de vous dire que les entreprises industrielles du *Vieil Homme* ne témoignent pas chez l'auteur d'un quelconque souci des problèmes sociaux. Il ignore tout cela. Seule l'analyse du cœur l'intéresse ; c'est elle qui gouverne ses pièces et il en écarte tout ce qui pourrait apporter quelque relâche à leur implacable déroulement. De là cette impression de rigueur méticuleuse, de simplicité volontaire et de puissante unité.

M. Donnay échappe à cette hantise. Observateur à l'œil vif, il promène à l'aventure sa curiosité qui s'amuse de tout, et n'a pas envie de se consacrer, scalpel en main, à des besognes d'amphithéâtre. Sa fantaisie restera toujours ironique et vagabonde. Autour de ses personnages, il se plaît à créer un milieu et il le choisit amusant. Les drames de M. de Porto-Riche mettaient en scène des ménages légitimes ou des unions presque conjugales et cela rendait plus redoutables les suites de ces malentendus et de ces conflits. Dans le demi-monde où nous conduit tout d'abord M. Donnay, tout baisse d'un cran, les sentiments et les héros, et la puissance tragique de l'œuvre y perdra peut-être, mais le pittoresque y gagne.

L'héroïne d'*Amants*, Claudine Rozay est une ancienne artiste du Théâtre français, depuis dix ans la maîtresse du Comte de Puyseux, un des plus fermes espoirs du parti monarchiste et cela lui confère une certaine respectabilité ; mais autour d'elle, ses camarades et ses amies ! On songe à l'entourage de Marguerite Gautier et au *Demi monde* ; mais ce n'est plus, tout de même, le demi monde tel que le voyait A. Dumas, un peu compassé et pédant, trop théâtral, avec trop d'orateurs et de gens d'esprit ; il y règne maintenant la plus aimable, la plus Montmartroise simplicité.

Voyez au 1er acte d'*Amants* la fête chez Claudine, au 5e acte le dîner d'Henriette Jamine, — au début de la *Douloureuse* cette soirée chez le financier Gaston Ardan, soirée qui finira par le suicide du maître de maison, mais où défile en attendant tout le monde équivoque de la bourse et de la politique. Dans cette série de tableaux de la verve la plus savoureuse, toutes les tares, toutes les excentricités de la société contemporaine s'offrent à nous, présentées par un observateur sans illusions et sans indulgence, mais qui se garde de forcer le ton ou de prendre des airs de satirique hargneux, et qui conserve son ironie souriante.

Les voici pêle mêle, marqués d'un trait rapide, évoqués d'un mot, braves gens et pantins et canailles, emportés dans le même tourbillon joyeux : l'ancien préfet de police homme du monde qui a connu tous les dessous de Paris et à qui l'on vient demander des renseignements sur la moralité d'une cuisinière, — l'anarchiste homme d'esprit, — les petites courtisanes qui veulent

s'élever et les grandes dames qui aspirent à descendre, Henriette Jamine qui va pleurer sur la tombe de son ami et qui rencontre, frappé d'une douleur analogue, l'industriel Prunier ; d'où les consolations réciproques et tout ce qui s'ensuit, — la princesse Soukimiliki qui chante des *chansons vaches* sur la scène des Folies-Bergères, — l'Irlandaise qui appartient à un orchestre de dames hongroises et qui est la maîtresse de l'ambassadeur du Siam (triomphe du Cosmopolitisme cher à M. Bourget) : tout cela avec musique de tziganes, théâtre de guignol, bar anglais, Sisters Clarisson, tournée des grands ducs, tous les ridicules, tous les snobismes d'une époque — et au milieu de ce tohu-bohu, un peu ahuries malgré l'habitude, quelques personnes normales qui font figure presque d'excentriques, l'excellente Madame Leformah, la bonne femme du second empire qui a gardé toutes les naïvetés de sa lointaine jeunesse, ingénue et comme dit sa fille « pas très avancée pour son âge. »

Il semble que l'on ait ici, directement portées sur la scène, quelques-unes de ces petites fantaisies dialoguées que M. Lavedan et M. Donnay lui-même publiaient à la *Vie Parisienne*. Et je ne dis pas qu'elles n'aient pas vieilli un peu : il faudrait au moins remplacer les Tziganes par le Jazz Band... Comment des esquisses de mœurs ne vieilliraient-elles pas après trente ans, quand tout a vieilli autour d'elles : il faudrait pour cela qu'elles n'aient jamais eu d'exactitude précise. Mais cette pointe d'archaïsme ne leur enlève pas grand chose de leur agrément ; elles gagneront peut-être à vieillir encore. Leur vivacité alerte et sans apprêt, la légèreté du

trait jamais appuyé, ce qu'il y a malgré tout, dans cette fantaisie, de vérité générale : on a plaisir à feuilleter cela comme un album d'autrefois.

Dans ce cadre aimable et papillotant, un semblant d'intrigue, mais qui suffit à nous émouvoir.

Maîtresse, comme je vous le disais, du Comte de Puyseux, pour qui elle professe la plus respectueuse affection et qui est d'ailleurs le père de sa fille, Claudine Rozay se laisse attirer vers un jeune homme, Georges Vétheuil, aimable, spirituel. Elle succombe, si le mot succomber n'est pas pour elle un mot bien solennel. En tout cas, si elle a un peu perdu la tête, elle n'a pas perdu la raison. C'est une aventure sans issue. Georges n'est pas de ceux qui peuvent se contenter d'un partage assez répugnant. Elle a trop de cœur pour lui sacrifier un vieillard de qui elle n'a reçu que des témoignages de bonté, et surtout pour lui sacrifier sa fille. Ils se quitteront et les deux ou trois scènes qui traduisent leurs angoisses sont délicieuses de finesse, de tendresse contenue et profonde, avec une nuance d'ironie plus émouvante peut-être que des sanglots. C'est la vie même qui les sépare. — Et ils se reverront encore, plus tard, dans un dernier acte qui est un épilogue, consolés tous deux (il faut bien que l'on se console) tous deux ayant refait leur vie ou sur le point de la refaire, guéris de l'ancien amour et la scène pourtant où ils échangent leurs souvenirs est presque déchirante encore de douce mélancolie :

CLAUDINE.

Ah ! mon pauvre Georges, vous rappelez-vous nos adieux sur la terrasse de Pallanza, le ciel criblé d'étoiles, les montagnes enveloppées de brume, et notre ami le pêcheur qui chantait :

Vorrei morire.

VETHEUIL.

Il savait qu'on l'écoutait... Quel cabot !

CLAUDINE.

Et comme il chantait du nez !... Je me le suis chanté bien souvent depuis, cet air délicieusement commun ; c'est vous qui aviez raison, ce soir-là, et tout ce que vous aviez prédit est arrivé... Oui, oui, cette nuit d'adieux était si douce et si belle que la douleur que j'ai ressentie, poignante d'abord, est devenue très calme. Mais ne croyez pas que ça c'est fait tout de suite... Pendant longtemps, j'ai eu des crises de larmes, je pleurais jour et nuit, puis une espèce de maladie noire... J'ai été très malade !

VETHEUIL.

Ah ! ma pauvre amie ! Mais alors, qu'est-ce qu'on disait autour de vous ?

CLAUDINE.

Je donnais des raisons vagues, absurdes, ou je n'en donnais pas du tout, et on s'en contentait. On était toujours très bon, très affectueux. Oui, il ne s'est douté de rien.

VETHEUIL.

Ah ! tant mieux, tant mieux !

CLAUDINE.

Mais croyez-vous que ma fille a tout compris, elle ? Autant qu'elle pouvait comprendre, la pauvre petite. Elle a deviné, en tout cas, que c'était vous qui me faisiez pleurer, et, vous savez, le grand portrait que vous m'aviez donné, elle vous a crevé les yeux sur ce portrait-là !...

VETHEUIL.

Elle est très avancée pour son âge !

CLAUDINE.

Elle vous aurait crevé les yeux aussi bien à vous.

VETHEUIL.

C'est déjà une femme.

Et plus loin :

CLAUDINE.

Est-ce drôle tout de même la vie ! Quand je pense que pendant des mois, je n'ai fait que pleurer et penser à vous. Si je voyais dans la rue quelqu'un qui vous ressemblait, tout mon sang affluait au cœur, je devenais pâle, obligée de me retenir à n'importe quoi pour ne pas tomber là, et vous voilà, vous m'annoncez que vous allez vous marier et je suis si maîtresse de moi, et si contente même, oui, contente, que c'est sans arrière-pensée, véritablement comme une amie que je vous tends les mains et que je vous félicite.

VETHEUIL.

Quelle femme adorable vous êtes toujours !

CLAUDINE.

Mais oui ! Et puis, que voulez-vous ! On est guéri !...

VETHEUIL.

Oui, et c'était inévitable, parce que, nous pouvons le dire, nous nous sommes quittés d'une façon loyale. Il y a eu une blessure terrible, c'est vrai, et profonde, un arrachement épouvantable, mais, comme disent les chirurgiens, la plaie était belle. Il n'y avait pas à craindre de gangrène, c'est-à-dire de rancune, de vengeance, de rage, tout ce bas cortège des vilaines séparations.

Vous sentez ce qui nous touche ici, et que c'est précisément l'absence de tout effort pour nous toucher. C'est la délicatesse de cette peinture toute en fines nuances et c'est aussi la qualité des âmes qui se révèlent à nous. Oh ! ce ne sont pas des âmes héroïques ; Claudine et Vétheuil ne s'admirent pas et ne nous demandent pas de les admirer. M. Donnay n'a rien d'un prédicateur de vertu ; il ne craint pas le détail audacieux, les situations scabreuses et, à l'occasion, la crudité des paroles.....

Une comédie comme celle-ci n'en apportait pas moins, après les brutalités du Théâtre libre, après les ardeurs équivoques de M. de Porto-Riche une impression de fraîcheur et de netteté morale.

M. Donnay a fixé pour toute une génération le ton de ce que sera au théâtre la scène d'amour, et il a donné aussi, avec l'admirable comédien Lucien Guitry, une silhouette nouvelle de l'éternel jeune premier.

Le jeune premier : chaque époque en effet le façonne à son image, si bien que, sans remonter très loin dans le passé, il se présente à nous sous une étonnante variété d'aspects :

Il y a le jeune premier romantique avec ses deux variétés : le genre frénétique (Antony) le genre beau ténébreux (Armand Duval) — le jeune premier héroïque et chevaleresque, fleur de bourgeoisie, élève des grandes écoles, orgueil de sa famille (voy. E. Augier) — le jeune premier sentimental à figure poupine (voy. O. Feuillet) — le jeune premier bellâtre, aux élégances de chef de rayon, — le jeune premier sec et cinglant, genre anglais, membre des grands cercles, — le jeune premier goujat, en attendant le jeune premier sportif et les autres variétés plus récentes. Et chacun de ces types a trouvé un acteur pour le créer matériellement, pour lui prêter sa silhouette, ses attitudes et sa voix : le type Bocage et le type Fechter (ceux-là ce sont les ancêtres), — le type Provost, Bressant — le type Delaunay — le type Marais ou Damala, né providentiellement pour *le Maître de forges*, — le type Worms, le type Lebargy...

M. Donnay et Lucien Guitry ont créé une variété inédite. Celui-ci ne claironne orgueilleusement, ni ne chante la romance langoureuse. Il ne met pas un genou à terre à tout bout de champ ; l'échelle de corde et la guitare ne sont pas ses accessoires favoris. Il ne croit pas que

toute élégance soit impertinente, ni qu'il convienne d'imiter les manières d'un toucheur de bœufs. Il ne se place pas au centre du monde, en priant le monde de faire le cercle. Il est sobre de gestes, économe de cris, il sait le pouvoir expressif des silences. Il joue la nuance et il joue en dedans, ironique sans que son ironie ait l'air de quêter les applaudissements, connaissant la vie sans avoir été flétri par elle, — sceptique, sans doute, puisqu'il a vécu, égoïste un peu (qui ne l'est pas ?), sachant tout prendre au sérieux, évitant de rien prendre au tragique, indulgent d'une indulgence qui, après tout, est une des formes de la bonté.

Qu'il s'offre à nous sous les traits du voyageur Georges Vétheuil ou du sculpteur Philippe Lauberthie, il n'aura pas les violences, les brutalités, la vulgarité foncière que M. de Porto-Riche se plaît à prêter à ses héros. L'amour pour lui n'est pas une carrière, comme pour un François Prieur ; ce n'est pas non plus un instinct déchaîné prêt à renverser tout, à tout piétiner pour se satisfaire.

M. Donnay ne nous présente pas la passion comme une fatalité inexorable ; il ne prend pas pour l'ordinaire ce qui fut toujours l'exceptionnel, ni le monstrueux pour le normal. Nous n'aurons pas avec lui de ces hallucinés et de ces frénétiques, de ces inguérissables. Il sait l'œuvre du temps, la force de la vie qui reprend sur les ruines. Il se défie de la brutalité, comme du lyrisme, comme de l'éloquence, — et cette discrétion, cette réserve ont plus de pouvoir peut-être que les emportements torrentueux.

Ses premières pièces témoignaient de qualités capables de lui assurer de fructueux succès. Il aurait pu se contenter d'être un observateur fantaisiste à la fois et clairvoyant des mœurs de son temps, — et aussi un psychologue de la lignée de M. de Porto-Riche, moins profond sans doute et moins amer, mais plus délicat. Il a visé plus haut. Tout son théâtre, dans les dix premières années de notre siècle, atteste cet effort pour se renouveler lui-même. Il ne faut pas se laisser tromper à sa nonchalance aimable. Cet ironiste n'est pas un sceptique au sens vulgaire du mot ; il y a chez lui des inquiétudes très généreuses dont son théâtre nous apporte des témoignages éloquents. S'il y mettait moins de bonne grâce et plus de pédantisme, on s'en apercevrait sans doute davantage.

Déjà, dans ses comédies d'amour une préoccupation se révélait, digne de donner matière à des débats de conscience plus poignants : la question des enfants. Leurs intérêts ne sont pas négligeables dans ces conflits. Ils ont un rôle à jouer. Ils ont des droits. Les amants les plus passionnés peuvent n'être pas des amants seulement. M. de Porto-Riche n'y avait guère songé, car le jeune Augustin, vous l'avez vu, ne nous est pas présenté comme un enfant, mais comme un amant précoce. — Il lui aurait déplu que rien pût venir contraindre l'ardeur amoureuse de ses héros, leur inspirer d'autres inquiétudes, leur tracer des devoirs. A cet égard, la comédie d'*Amants*, si légère et pimpante qu'elle soit, est déjà plus humaine, plus généreuse qu'*Amoureuse* et *le Passé*. C'est le senti-

ment du devoir, c'est l'instinct maternel surtout qui retiennent Claudine Rozay et — si elle ne prend pas pour cela des airs d'héroïne cornélienne— la femme entretenue qu'elle est nous paraît encore de qualité morale supérieure à l'épouse irréprochable, trop irréprochable, que fut longtemps Germaine Fériaud.

Avec *le Torrent,* son début au Théâtre français, le 5 mai 1899, cette préoccupation s'accuse et, pour la première fois, le tragique du dénouement nous met en présence d'un drame véritable, mais d'un drame intérieur. Déçus tous deux par de médiocres mariages Julien Versannes et Valentine Lambert — celle-ci mère déjà de deux enfants — sont des âmes capables de se comprendre: l'amour entre eux était fatal. Mais Valentine éprouve les premiers symptômes d'une grossesse évidente, d'une grossesse qu'elle ne pourra justifier aux yeux de son mari. Son amant est prêt à lui consacrer sa vie tout entière, mais a-t-elle le droit de le suivre, sans regarder derrière elle, en abandonnant ses enfants ? Il n'y a pas deux réponses possibles, la situation encore est sans issue.

Nous voici revenus, vous le voyez, à un de ces conflits très simples et d'une rigueur implacable qu'Alexandre Dumas fils aimait porter sur la scène. Ce qui accentue encore la ressemblance c'est la présence d'un psychologue professionnel, un nommé Morins parfaitement inutile à l'action, théoricien et homme d'esprit, indiscret et bavard, le raisonneur traditionnel fâcheusement ressuscité.

Mais M. Donnay, — et tout est là — n'a l'intention de rien démontrer ; il ne nous offre pas une thèse, sédui-

sante ou aggressive ; il n'a rien d'un moraliste dogmatique et s'il pose des problèmes moraux, ce n'est pas pour avoir l'orgueil de les résoudre, c'est pour nous montrer des âmes douloureuses et passionnées.

La pièce ne s'organise pas à la façon de *M. Alphonse* et de *Madame Aubray*, ou encore de *la Loi de l'homme* et des *Tenailles*. Elle se déroule sans artifice, il ne s'y trouve pas de scènes qui se détachent en vigueur. Les répliques ne s'entrechoquent pas comme des lames d'épées. Rien de ce cliquetis, de ces traits brillants dont on a tant abusé. Fr. Sarcey n'y trouverait pas son compte. C'est, dans une situation exceptionnelle et tragique, le mouvement de la vie.

« *Dans la vie* » tel était le premier titre du drame qui devint ensuite *l'Autre danger* et qui, joué le 22 décembre 1902, restera peut-être, avec *Amants* son chef-d'œuvre : un pas de plus dans la même voie. Le sujet est à peu de chose près celui que Maupassant a traité dans *Fort comme la mort* et M. Bourget dans *le Fantôme* : une femme éprise de toutes les forces de son être qui voit sa fille amoureuse de son amant et qui se sacrifie. (Le sujet du *Vieil homme* retourné, avec des personnages d'une autre qualité.)

Il y avait, dans la donnée de la pièce, quelque danger. Ce sacrifice de la mère pourrait être pénible (et pas seulement pour l'héroïne, pour le public), si M. Donnay n'avait mis en œuvre pour le préparer toute sa délicatesse, — et s'il ne l'avait rendu nécessaire en prêtant à cette petite Madeleine Jadin non pas un amour guérissable, mais un amour qui la conduit à la mort et qui ennoblit tout.

Pas une fausse note d'ailleurs dans cette périlleuse analyse. L'ignorance totale de la jeune fille et sa parfaite pureté, l'affolement de Freydières dans ce rôle qui paraît sur les limites du ridicule ou de l'odieux sans y tomber jamais, et surtout les angoisses, les tortures, les remords de la mère : la pensée même d'une objection possible ne vient pas à l'esprit des spectateurs. Depuis *Amants*, M. Donnay n'avait jamais été en une aussi complète possession de ses moyens. Le 4e acte tout entier est de la plus émouvante beauté. Ecoutez un passage de la scène où Claire Jadin cherche à obtenir de sa fille un aveu. Par un journal déjà qu'elle a surpris et où Madeleine note ses impressions, elle connaît son amour ingénu. De plus en plus, la mère prend le dessus sur l'amante que nous ne découvrirons plus qu'à quelques mots, à quelques cris de douleur aussitôt étouffés :

CLAIRE.

Oublie alors que je suis ta mère... dis-toi que nous sommes deux femmes et que les femmes sont égales dans la souffrance d'aimer... Voyons, parle, je vais t'aider... Pourquoi ne peux-tu plus l'aimer ? L'autre soir, tu lui as peut-être dit... Je ne sais pas, je cherche, n'est-ce pas ?... Quelquefois, lorsqu'on a un sentiment profond, on se trahit malgré soi... Et puis, dans l'atmosphère de ce bal, dans la joie d'être jolie et courtisée, tu as peut-être prononcé des paroles significatives... définitives... qu'il n'a pas entendues... qu'il n'a pas voulu entendre.

MADELEINE.

Oh ! non, ça n'est pas ça, au contraire.

CLAIRE.

Au contraire, ah ! Enfin, ce soir-là, il s'est passé quelque chose. Parle, aie un peu de courage.

MADELEINE.

Eh ! bien, voilà... je vais tout te dire, parce que je ne peux plus garder

ça en moi... ça m'étouffe. Eh ! bien voilà ! Oh ! non, ça n'est pas possible ! ça n'est pas possible !

CLAIRE.

Madeleine, mon enfant, quoi que ce soit, je t'adjure de me le dire.

MADELEINE.

Eh ! bien, voilà, c'est une conversation que j'ai entendue... des gens qui parlaient... un homme et une femme que je ne connais pas. J'étais assise auprès d'eux... ils ne savaient pas que j'étais ta fille.

CLAIRE.

Oui, oui, et alors ?

MADELEINE.

Alors, ils ont parlé de toi... et de lui... et ils ont dit que tu étais sa...

CLAIRE.

Ça n'est pas vrai... ça n'est pas vrai !

MADELEINE.

Mais tu ne m'as pas laissé...

CLAIRE.

Je devine ce qu'ils ont pu dire et je crois les entendre. Je comprends maintenant ton désespoir et ton silence et pourquoi tu m'as parlé tout à l'heure, non pas comme une fille à sa mère, mais comme une femme à sa rivale ; non, je ne suis pas ta rivale. Ma pauvre petite, c'est vrai, tu ne sais pas ce qu'est le monde, mais un cruel instant t'a suffi pour connaître sa méchanceté, sa légèreté et le ton habituel de ses conversations.

MADELEINE.

Mais ils ont dit ça de toi, maman, de toi.

Tout ce dénouement est ainsi vibrant d'humanité et admirable de tact. Pas une parole d'amour ne sera échangée entre les jeunes gens, — seulement un espoir — un espoir que nous sentons une certitude, mais que l'auteur (comme faisait Corneille au dénouement du *Cid*) s'est bien gardé de nous montrer aussitôt réalisé.

Et voici d'autres problèmes encore, d'autres conflits moraux et sociaux. Voici dans *l'Affranchie* et dans *les Eclaireuses* la question des droits de la femme, dans *le Retour de Jérusalem*, la question juive, dans *la Clairière*, sur qui nous reviendrons, la question sociale, dans *les Oiseaux de passage* une évocation savoureuse et pittoresque des milieux anarchistes et révolutionnaires ; voici dans *Paraître* une satire puissante du monde moderne. Je ne puis m'arrêter à tout cela.

Que M. Donnay n'ait pas eu toujours toute la puissance qu'auraient exigée des sujets si divers, que cette richesse l'embarrasse parfois et qu'il lui arrive de s'y perdre, je n'y contredis pas. Il a du moins élargi la matière dramatique que Becque et M. de Porto-Riche avaient eu une tendance à appauvrir pour la rendre plus vigoureuse. L'auteur des *Corbeaux* et l'auteur d'*Amoureuse* montraient à la comédie moderne la vanité de l'ancienne mécanique théâtrale, le prix de la vérité profonde et humaine. M. Donnay, sans rien renier de leur exemple, lui a donné peut-être plus d'aisance, de souplesse et de grâce. — C'est de lui aussi que dérive, en ce sens toute la comédie de ces trente dernières années, celle d'Alfred Capus, celle d'Armand de Caillavet (il serait facile de citer d'autres noms), — cette comédie qui s'efforce de doser, en des proportions variables avec le talent de chacun, l'exactitude de l'observation, la finesse psychologique, la satire, l'émotion et la fantaisie.

X.

Quelques aspects de la comédie de mœurs

Nous avons vu les principales directions et les chefs de file de la production dramatique pendant les vingt dernières années du siècle passé. En somme, et réservé toujours le cas unique de M. de Curel — tout nous a paru se ramener à deux tendances :

La tendance H. Becque qui se prolonge dans le répertoire du Théâtre libre.

La tendance Porto-Riche, assouplie, élargie, humanisée chez M. Donnay et quelques autres.

Peut-être est-ce tout ce que retiendra l'avenir. En tout cas, le temps fera son œuvre et, en déblayant le terrain, éclaircira les perspectives. Mais, à la distance où nous sommes, il est imprudent de se contenter de simplifications arbitraires. Trop de souvenirs sont encore vivants ; trop d'écrivains restent en vue, dont les tempéraments particuliers rendent difficile un classement rigoureux.

Il ne faut pas que l'amour de la simplicité ferme nos yeux à la complexité de la vie. Permettez-moi de vous signaler encore quelques noms — et quelques variétés de cette comédie moderne dont nous avons tracé la ligne essentielle.

La plupart des fournisseurs de nos théâtres, les mieux achalandés surtout, s'en tiennent aux formules diverses que je vous ai signalées, et s'efforcent sur des thèmes connus, de retrouver et d'associer avec adresse les qualités de leurs prédécesseurs. Il y a là un dosage subtil, où plusieurs ont montré un tour de main remarquable, mais sans rien nous offrir de plus que cette dextérité, cette faculté d'imitation ou de combinaison. C'est pourquoi je m'y arrêterai peu.

Est-il bien intéressant de constater que la carrière de M. Henri Lavedan correspond à celle de M. Donnay, avec moins d'originalité, et que son œuvre se déroule sur les trois plans que je vous ai dits : les petits tableaux, genre *Vie Parisienne*, avec *le Nouveau Jeu* ou *le Vieux Marcheur*, — la comédie satirique de mœurs avec *le Prince d'Aurec* (une fois encore le vieux thème d'Augier, la lutte de la noblesse et de l'argent et le triomphe de celui-ci) — des essais de comédie de caractère avec *le Marquis de Priola*, ou de pensée avec *le Duel*, — toutes tentatives dont le premier tort est de n'apporter rien de nouveau.

Je ne m'arrête pas davantage à Alfred Capus malgré l'aisance aimable de son optimiste formule, — à M. Abel Hermant, malgré sa vigueur, plus apparente que réelle, aux productions charmantes et adroites (trop adroites

peut-être) de MM. R. de Flers, Caillavet, F. de Croisset.....

Il me serait pénible de sacrifier de même Jules Lemaître, autrement personnel. De lui non plus cependant je n'oserais affirmer que ce soit un grand créateur dramatique. Son originalité est ailleurs. Il a vu, démonté, discuté tant de pièces, il a compris tant de choses qu'il lui manque peut-être quelque ingénuité. L'intelligence est dangereuse ; or je ne crois pas qu'il y ait eu à notre époque, exception faite d'A. France, intelligence aussi vive que la sienne, et aussi avertie. Du moins ne lui est-il pas arrivé ce qui arrive souvent, — ce qui est arrivé parfois au père glorieux de M. Bergeret et de Jérôme Coignard. Chez lui, cette culture supérieure, cette finesse d'esprit ne fait aucun tort à la délicatesse morale. Les deux vertus s'unissent pour faire le charme très particulier, très pénétrant, de son œuvre critique, de ses contes et de son théâtre.

Sa curiosité, comme celle de M. Donnay, s'est promenée à travers tous les milieux et tous les ridicules de son temps : le snobisme des salons, les combinaisons louches de la politique, les ridicules du petit monde cabotin ; il joue de tout cela avec une ironie acérée, point méchante et sans amertume. Parfois, il semble prêt à aller plus profond. Certaines tares nous apparaissent, quelques personnages d'une corruption qui pourrait être pénible, cette sémillante Yoyo de *l'Age difficile*, accompagnée de son père et de son mari — horrible trio qui ferait songer à la *Césarine* d'Augier ou encore au *Mariage d'Olympe ;* nous sommes presque sur le terrain du Théâtre libre.

Mais la délicatesse de l'auteur sait s'arrêter au point exact, sa merveilleuse dextérité évite tous les périls. Au théâtre, quoi qu'on ait dit souvent, l'important n'est pas de frapper fort ; il suffit de frapper juste.

Yoyo d'ailleurs est seule de son espèce dans ce répertoire. Ce ne sont pas les exceptions monstrueuses qui peuvent intéresser un esprit de cette qualité. La matière de son théâtre reste toujours profondément humaine. Rappelez-vous le douloureux conflit de *Révoltée*, l'émouvante silhouette de M^me^ Leveau, l'exquise délicatesse de *Mariage blanc*, — et surtout la générosité du *Pardon*.

Ici, une situation qui évoque des souvenirs. Il s'agit de deux époux, coupables tous deux, l'un envers l'autre, de la même faute, et qui n'ont pas le courage de se séparer, et qui pardonnent avec une tristesse infinie. Ecoutez l'aveu du mari :

Le mal est contagieux : celui que tu avais fait m'a comme fasciné et corrompu moi-même... Mais aussi, je n'ai plus le droit, à présent, d'être orgueilleux et dur avec toi. Nous sommes quittes : cela est triste et honteux à dire, surtout pour moi, et cependant je le dis avec une sorte de soulagement... C'est encore un lien, vois-tu, d'avoir souffert l'un par l'autre, d'avoir été pareils dans la faute et dans la douleur... Ou plutôt, tandis que j'en parle, il me semble que c'est déjà loin, très loin. Il ne nous en restera qu'un peu de mélancolie, avec une tendresse plus sérieuse et plus indulgente... Enfin, je t'aime, Suzette... Reconnais mes bras : ce sont ceux d'autrefois, d'avant ce mauvais rêve... Veux-tu que nous recommencions à vivre ? Le veux-tu, ma chérie ?

SUZANNE, *lui jetant ses bras autour du cou.*

Ah ! Georges, que Dieu ait pitié de nous !

Il y a dans ce geste et dans ce cri, à la fois le triomphe de l'amour et l'épouvante d'une vie sur laquelle pèsera désormais ce souvenir. Et on se rappelle le dénouement

de l'*Amoureuse* de M. de Porto-Riche : « Tu seras malheureux — Qu'est-ce que ça fait... » Mais quelle différence de la sensualité brutale de l'un à la générosité de l'autre !

J. Lemaître a pensé que l'on pouvait être un psychologue pénétrant sans être cruel, — et cette force de sympathie qui est en lui renouvelle tous les sujets, excuse toutes les audaces. Elle lui permet d'aborder franchement la matière périlleuse de *l'Age difficile*, — et celle de *la Massière* (1905) cette rivalité amoureuse d'un père et d'un fils : cela sans que nous éprouvions un instant ce sentiment de révolte dont il sera difficile de se défendre six ans plus tard, en présence du *Vieil homme*. Elle jette dans la satire si vivante de *l'Aînée* ce personnage de Léa, un des plus fouillés du répertoire moderne : un peu la physionomie grave de Marie dans *les Corbeaux* — la même droiture avec quelque chose de plus chaleureux et frémissant.

Ce théâtre, par sa souplesse, par la variété de ses thèmes, de ses moyens et de ses effets, suffirait à nous donner une vue d'ensemble du théâtre contemporain. Pourtant on ne saurait dire qu'il marque lui-même (comme ceux dont j'ai parlé) une orientation précise, qu'il ouvre — qu'il prétende ouvrir des voies nouvelles. Théâtre d'un dilettante supérieurement doué plutôt que d'un créateur véritable et d'un initiateur.

***

Or ce sont les tendances générales qui nous intéressent

le plus et non les talents individuels. Je vous demande la permission de revenir à la comédie sociale qui est une des formes favorites du théâtre moderne. Je vous ai signalé déjà les pièces où P. Hervieu continue la tradition de Dumas fils, celles plus hautes de M. de Curel. Quoique son art ne me paraisse pas d'une égale qualité, il est impossible de passer sous silence le nom de M. Eugène Brieux.

Parmi les écrivains du Théâtre libre, celui-ci sembla, dès ses débuts, se faire une place de choix. Le succès de *Blanchette* n'était pas affaire de coterie, le scandale n'y était pour rien. La critique officielle l'accueillait avec des sourires de sympathie ; les manuels de littérature lui réservaient aussitôt une petite place et quelques lignes flatteuses.

Parmi ses camarades, tous occupés à servir au public leurs tranches de vie, saignantes et faisandées, il faisait, à peu de frais, figure de penseur. On avait aussi une impression de santé et de franchise vigoureuse. Ce n'était pas un anémié de cénacles et de brasseries littéraires. Une physionomie dans le genre de Sedaine plutôt. Né en plein faubourg du temple, il était peuple d'origine et de caractère. Peu de culture ; primaire d'éducation, mais grand travailleur, il s'était formé lui-même.

Son métier de journaliste (et de journaliste réduit à rédiger à peu près seul une feuille provinciale, le *Nouvelliste de Rouen*) lui avait donné le sens de l'actualité, l'instinct de ce que réclame le public, l'habitude d'aborder avec une désinvolture parfois imprudente les problèmes les plus divers, — les plus graves aussi. Après une pre-

mière tentative (*Ménages d'artistes*) encombrée de déclamations et de lieux communs, *Blanchette* en 1893 le rendit célèbre du jour au lendemain. Elle avait été jouée en même temps que l'*Envers d'une sainte* et le public impitoyable pour le chef-d'œuvre de M. de Curel témoigna d'un enthousiasme bruyant pour cette paysannerie faite à sa mesure.

Il est certain qu'il y avait là un véritable instinct du théâtre, la science des effets — des effets un peu gros, une gaîté triviale, mais robuste. Sur une autre scène, certains auraient crié peut-être au vaudeville, mais le Théâtre Libre ne pouvait être suspect à cet égard. Le pavillon d'Antoine couvrait la marchandise.

D'ailleurs, des qualités d'observation, des types de paysans vigoureusement brossés, un réalisme accusé encore par l'adroite mise en scène du théâtre, rien d'équivoque ou de malsain, une langue dont la vulgarité pouvait sembler volontaire et s'accordait au sujet — et une de ces thèses qui ne choquent en rien les préjugés et les habitudes du public, ne lui demandent aucun effort de générosité ou d'intelligence, lui donnent cette illusion flatteuse que le bon sens, c'est toujours de la pensée.

Pensée assez défaillante cependant, hésitante au moins, puisque M. Brieux, en retouchant sa pièce pour une autre scène a pu, sans qu'elle y perde rien, changer du tout au tout son dénouement et ses conclusions.

C'est qu'en somme, ces vérités de bon sens ne sont des vérités qu'à la condition de ne pas y regarder de trop près. Sans doute le malheur de Blanchette est d'avoir eu trop de confiance en ses brevets et sa demi culture, d'être

sortie de sa classe et de mépriser sottement des gens qui la valent bien... Que faut-il en conclure ? Qu'il est interdit aux enfants de s'élever au-dessus du niveau familial, que les barrières sociales sont infranchissables, et que M. Brieux par exemple venu de la rue du Temple, aurait mieux fait, au lieu d'écrire des pièces, de fabriquer des meubles en son faubourg natal ?... Peut-être, en effet, mais je doute que lui-même soit de cet avis.

Ce sont des qualités et des défauts du même ordre qui ont fait le succès de la *Robe rouge*. Ici encore, quoique la pièce tourne fâcheusement au mélodrame, des silhouettes sommaires assez bien saisies, des caricatures pittoresques, une curieuse étude de déformation professionnelle. Mais enfin, puisque tout ce théâtre veut être théâtre de pensée, quelle est la portée de cette pensée ? A quelle hauteur est-elle capable de s'élever? Je ne vois pas qu'elle ait jamais dépassé les conseils de la morale pratique la plus banale ou les observations du plus simple bon sens. Jamais un élan d'exaltation, une suggestion originale, une vue nouvelle. L'instruction est dangereuse quand elle inspire le mépris de la famille et de la vie à quoi l'on est destiné : voici *Blanchette*. — L'artiste a pour devoir d'abord de faire vivre sa famille, ensuite et s'il le peut de produire des chefs-d'œuvre (*Ménages d'artistes*) — La politique corrompt les caractères (*l'Engrenage*). — La bienfaisance n'est pas toujours généreuse (*les Bienfaiteurs*). — Le dogme de l'hérédité ne peut être accepté sans réserves (*l'Evasion*). — Les mères doivent allaiter leurs enfants (*les Remplaçantes*).

Vous le voyez, il pleut des vérités premières. Or, ces

vérités le grisent, il se sent devenir apôtre. Et il perd ses qualités naturelles d'auteur dramatique, pour se transformer, non pas en penseur, mais en orateur d'universités populaires. La scène lui apparaît de plus en plus une tribune de conférencier, il conférencie éperdument. Et ce n'est plus du théâtre, et ce n'a jamais été de la littérature... A peine de l'éloquence, avec cette forme qui dans les meilleurs morceaux est à peu près correcte, sans rien de plus. M. Brieux est de ces auteurs qui gagnent à être traduits ; c'est pourquoi sans doute il est plus estimé à l'étranger qu'en France, personne n'ayant songé encore à le traduire en français.

Avec O. Mirbeau, nous avons un autre tempérament d'écrivain. Celui-ci, c'est l'homme aux convictions ardentes, à l'âme tumultueuse, ennemi de toute contrainte morale ou sociale ; une manière d'anarchiste véhément et généreux. — Avec cela, un peintre toujours excessif, mais d'un coloris puissant. Je ne parle pas de ses romans, et j'aime autant n'avoir pas à vous en parler.

Quant à l'œuvre scénique, elle est assez réduite d'étendue ; mais son importance ne se mesure pas à cela. Quelques petites pièces en un acte qui se rattachent à l'esthétique sommaire du Théâtre libre. Evocation d'un misérreux victime de l'injustice sociale, tableau rapide où s'affirme l'égoïsme de la bourgeoisie : c'est assez peu de chose en somme que *le Portefeuille*, ou *l'Epidémie*, ou *le Vieux ménage*... Mais il a obtenu deux grands succès avec *les Mauvais bergers* en décembre 1897 et *les Affaires sont les Affaires* en 1903. *Le Foyer*, en 1909, fut moins heureux.

Les Mauvais bergers sont une des œuvres capitales du théâtre social ; capitale en ceci qu'elle nous montre avec quelle facilité ce genre d'art tombe dans le convenu, l'artificiel et le parti-pris. Il est naturel qu'en se plaçant sur ce terrain, un homme comme Mirbeau ne se contente plus d'écrire une pièce philosophique ou une profonde étude d'âmes. Il entend se jeter dans la lutte et cette lutte, il nous la présente sous son aspect le plus brutal et, croit-il, le plus dramatique.

C'est une histoire de grève. Ceci déjà n'était pas très nouveau car il y avait eu, depuis *Germinal*, dont le souvenir s'impose ici d'une façon écrasante et sans parler du *Repas du lion* : *les Tisserands* de Gherardt Hauptmann, *les Bienfaiteurs* de Brieux, *la Maîtresse d'école* de Tarbé. Le sujet, dans ces conditions, est fixé et établi d'avance. Les personnages s'imposent : le révolutionnaire fanatique, — le patron, impitoyable défenseur de l'ordre et de la fortune, — un jeune bourgeois à qui l'on prêtera toute la générosité inconnue de sa famille et une sympathie profonde pour les déshérités : celui-ci sera le fils du patron cruel ou sa fille, car le sexe importe peu. Si c'est le fils, il aimera une ouvrière, si c'est une fille elle aimera un ouvrier, de préférence le révolté dont je vous parlais, et il y aura de grandes chances pour que tous deux au 5e acte soient tués dans la bagarre. Ajoutez des comparses : des bourgeois égoïstes, des êtres de haine et de violence, une foule hâve et déguenillée.

Les épisodes et les péripéties vont de soi : masses hurlantes, flammes d'incendie, intervention de la troupe, coups de feu. Vous pensez avec quel pittoresque, quel

souci des contrastes, O. Mirbeau a mis en scène ces tableaux : la maison ouvrière où agonise une vieille femme, tandis que son mari, ployé par des années de misère, courbe l'échine et que sa fille, silencieuse, a les yeux comme fixés sur un avenir plus juste qu'elle entrevoit, — le salon bourgeois où s'étalent toutes les bassesses, toutes les cupidités, — la réunion dans la forêt, le discours enflammé de l'anarchiste, la résistance puis l'enthousiasme de la foule, — la bataille du dernier acte.

Tous les personnages attendus arrivent tour à tour. On échange des injures, des métaphores, des développements philosophiques, des coups et tout finit sur un tableau de carnage : le fils du patron tué, le révolutionnaire tué, sa maîtresse tuée avec son enfant. — Seuls ont échappé, pour ne s'être mêlés de rien, les mauvais bergers qu'annonçait le titre et qu'on n'a pas vus : ce sont les députés radicaux-socialistes et socialistes dont la tiédeur révolutionnaire n'est pas plus sympathique à O. Mirbeau que l'égoïsme du capital. Dans tout cela, aucune pensée, aucune étude ; du vacarme, une rhétorique frénétique. Et le pire c'est que la pièce, sans y changer grand chose peut avec la plus grande aisance se retourner, aboutir à des conclusions contraires et, au lieu des *Mauvais bergers* d'O. Mirbeau, devenir *la Barricade* de M. Bourget.

En écrivant *les Affaires sont les Affaires*, O. Mirbeau n'a pas renoncé à l'idée maîtresse des *Mauvais bergers*, l'opposition de l'argent et du travail et il serait facile de marquer la correspondance de certaines scènes.

Comme Robert Hargand, le fils du grand patron dont

je vous parlais tout à l'heure, mais avec plus de décision encore, la fille du grand financier Isidore Lechat représente la volonté et l'intelligence libres, le mépris des préjugés, de l'argent et des conventions sociales. Digne fille de son père par son indomptable énergie, elle le méprise, on peut même dire qu'elle le hait... en tout cas elle a horreur de sa fortune. Tandis que sa mère, humble femme d'autrefois, tremble devant le tyran, comme tremblaient Mme Guérin ou Mme Grandet, Germaine Lechat reste maîtresse de sa destinée. Aucun scrupule, aucun souvenir ne l'arrête. Elle s'est donnée à un simple employé de son père et elle se dresse contre lui en une scène trop voulue, trop excessive pour être vraiment émouvante. Ces violences à froid ne touchent pas : on sent le procédé.

Mais ici, du moins, le personnage principal, Isidore Lechat est pétri en pleine pâte et il suffit à sauver la pièce. On songe à Me Guérin, à Mercadet plus encore et ce n'est pas un éloge banal. Il est taillé en puissance et il reste vrai : affamé d'argent, cabotin, bruyant, vulgaire, cordial et terrible, avec des gaîtés épaisses et de brusques éclats de fureur. Cela c'est le premier aspect, c'est la silhouette que nous présente le premier acte. Viennent ensuite les traits plus profonds : le sang-froid qui se cache sous cette exubérance, la puissance implacable de la volonté, la persistance dans les desseins, la netteté du coup d'œil, toutes ces qualités professionnelles qui sont devenues son être même et qui demeurent intactes jusque dans les circonstances les plus tragiques, celles qui devraient le laisser sans pensée et sans force, anéanti.

Voyez-le aussi bien en face du Marquis de Porcellet à qui il arrache, par un mélange de sournoiserie matoise et de volonté, une véritable capitulation de conscience, — en face des outrages de sa fille, — en face de ses complices, les hommes d'affaires Phink et Gruggh, canailles de moindre envergure. La dernière scène est vraiment belle, non pas seulement par la violence de l'effet dramatique, mais parce qu'elle achève la puissante statue. Le départ de sa fille, la trahison de celui qui l'enlève, Lucien Garraud, le seul être à qui il se fiât ; au même moment, son fils tué dans un accident d'automobile... De quoi assommer un homme, — et il chancelle sous le coup. Ses associés jugent le moment favorable :

GRUGGH.

Ah ! quel malheur !

PHINCK.

Nous venons vous apporter toutes nos sympathies... toutes nos douloureuses sympathies...

ISIDORE.

Ah ! mes amis... mes chers amis...

GRUGGH.

Si jeune !...

PHINCK.

Et tant d'avenir !...

GRUGGH.

C'est affreux...

ISIDORE.

J'ai tout... perdu... en un jour...

PHINCK.

Nous voudrions vous donner une consolation... Hélas !... devant un pareil malheur... il n'y en a point...

Les formules banales se succèdent, mais les deux compères ont autre chose en tête. On le sent à leur embarras, aux regards qu'ils échangent :

PHINCK.

Veuillez bien nous excuser... si nous sommes obligés de troubler... un instant... votre deuil...

GRUGGH.

Certes... nous savons... tout ce que les affaires... ont de pénible... en de pareils moments... (*Il tire de sa poche deux feuilles de papier qu'il déploie*).

Et si nous n'étions pas forcés de partir aujourd'hui... croyez bien...

Isidore regarde Gruggh et Phinck... avec insistance...
Gruggh tend les deux feuilles de papier.

PHINCK.

Le sous-seing que vous nous avez priés de rédiger... (Silence d'Isidore)... Vous vous souvenez ?...

Devant l'attaque maladroite, trop directe, le vieux lutteur se ressaisit :

ISIDORE, *après un temps, figure terrible.*

C'est bien... Donnez...

Il s'empare des feuilles.

GRUGGH.

Nous nous sommes conformés exactement à vos désirs.

PHINCK.

Exactement.

ISIDORE, *il lit... sa main tremble encore... De temps en temps... il porte la main à sa gorge... Après avoir lu... il regarde ses associés avec un regard terrible... Jusqu'à la fin de la scène, sa voix restera sourde et tremblée.*

Vous êtes des canailles...

PHINCK.

Comment ?...

ISIDORE.

Des voleurs !...

CRUGGH.

Mais...

ISIDORE.

Vous avez escompté ma faiblesse... vous avez spéculé sur ma douleur... *Il se lève et marche vers son bureau d'un pas toujours mal assuré.*

CRUGGH.

Je ne comprends pas...

ISIDORE.

Venez ici...

PHINCK.

Nous aurions donc oublié quelque chose !

ISIDORE.

Venez ici !... (*Il place devant chacun d'eux une des feuilles... leur donne à chacun une plume*)... Un renvoi ici... (*Il indique du doigt la place du renvoi*)... Ecrivez !... (*Phinck et Gruggh hésitent. D'une voix plus sourde*). Ecrivez ! (*Dictant.*)... « M. Isidore Lechat... entend... se réserver expressément... la direction financière... et l'administration commerciale... de ladite affaire... de ladite affaire... et cela... sans que... M. Gruggh et M. Phinck... qui déclarent... abandonner volontairement... tous droits... à cet égard... (*Gruggh et Phink lèvent la tête, s'arrêtent d'écrire*)... Ecrivez !... (*Reprenant la dictée*)... « Abandonner tous droits à cet égard... puissent intervenir d'une manière quelconque... et sans qu'ils puissent... s'opposer... à toutes combinaisons... »

Un domestique entre brusquement.

LE DOMESTIQUE, *effaré.*

Monsieur... On ramène le corps de M. Xavier... Madame est évanouie... tout de son long... dans le grand salon...

L'INTENDANT, *suppliant.*

Monsieur !

ISIDORE, *sa voix s'est encore altérée... Pour ne pas tomber il s'accroche des deux mains au bureau.*

Je viens... Je viens... (*L'intendant et le domestique sortent. Reprenant la dictée*)... « à toutes les combinaisons... ultérieures... qui seront jugées

utiles par M. Isidore Lechat... seul... au bien de l'affaire... » C'est tout... Un paraphe... ici... Signez !... (*Gruggh et Phinck signent*)... Donnez !...

ISIDORE, *s'empare des deux papiers, les relit.. les signe lui aussi, en remet un exemplaire à Phinck, silencieusement... Puis il plie le sien, le met dans sa poche... et sans saluer, les jambes molles, trébuchantes, il se dirige vers la porte, en s'accrochant aux meubles.*

Tel est l'âpre dénouement de cette pièce. Vous en voyez non seulement la valeur scénique mais la véritable grandeur.

Dans le même genre encore de la comédie sociale, une comédie jouée en 1907 et qui nous ramène à celui dont je vous ai parlé déjà : *la Clairière* de M. Maurice Donnay. Mais ici, comme pour les *Oiseaux de passage*, M. Donnay s'est adjoint un collaborateur, — qu'on n'aurait pas attendu, — M. Lucien Descaves et ce qui est curieux c'est cette association étrange.

Toute la verve, la finesse aimable, l'ironie souriante que vous connaissez et quelque chose de plus chaleureux, de plus ardent, de plus rude aussi que l'on peut attribuer sans doute à M. Descaves. La combinaison ne laisse pas d'être savoureuse.

Le tailleur Rouffieu a eu en héritage un petit domaine rural. Renouvelant une expérience de communisme pratique qui a été faite souvent (vous vous rappelez la Fraternité Saint-Simonienne, le Phalanstère de Fourier, la tentative de Cabet et de ses Icariens dans les solitudes du Texas), il a organisé là une colonie collectiviste, — et c'est une vision d'âge d'or. Aucune règle, aucune discipline, aucune autorité. Chacun se consacre au bien

de tous, produit librement et consomme selon ses besoins. Bien entendu, chacun parle abondamment aussi, sur les thèmes connus, le mariage, l'union libre, la guerre, le capital. Des adhérents venus du dehors se soudent au groupe primitif : l'institutrice Hélène Souricet, le Dr Alleyras et sa maîtresse, victime de la médiocrité et des commérages bourgeois. Tout va le mieux du monde, dans l'universelle sympathie et l'universelle paresse ; le buste du bienfaiteur trône dans la salle commune, environné de feuillages.

Hélas ! les défauts humains n'ont pas abdiqué pour toujours. Peu à peu les préoccupations individuelles et les égoïsmes renaissent ; les différences d'origine et d'éducation, la paresse, les rivalités, les jalousies — les jalousies féminines surtout.

Une poule survint... disait La Fontaine. Il y en a plusieurs ici et voici les vieilles complications du répertoire tragique, — des Hermiones, des Eriphiles, des Roxanes collectivistes. Adèle Rouffieu amoureuse de l'ouvrier beau parleur Collonge ; Collonge amoureux lui-même de l'institutrice qui évoque pour lui tous les prestiges de l'intelligence et du savoir. C'est le thème éternel de la tragédie racinienne, mais dans un milieu assez différent. M. Donnay a dû s'amuser de cette idée. Repoussée par Collonge, Adèle le dénonce comme déserteur à l'autorité militaire, il doit fuir. De toutes parts flambent les colères, tout se désorganise et, geste symbolique, un vieil ivrogne brise à coups de canne le buste du bienfaiteur.

Je ne pense pas que M. Donnay ait beaucoup souffert de se résigner à ce dénouement mélancolique. M. Lu-

cien Descaves a eu plus de peine. Une scène supprimée ensuite et écrite peut-être de sa main tâchait au moins de réserver l'avenir :

Rien n'est perdu, parce que nous disparaissons, s'écriait Collonges. Les belles causes comme la nôtre sont des arbres secoués, dont les feuilles bruissent, jaunissent et tombent ; mais qu'importe, s'il en pousse d'autres pour donner encore à l'humanité un peu de fraîcheur et d'ombrage..

Molière, décidément, avait tort d'écrire :

Belle Philis on désespère alors qu'on espère toujours.

***

Sans doute une chose vous a-t-elle frappés dans notre course rapide à travers la comédie moderne. C'est que le comique véritable n'y abonde pas. La gaîté en est à peu près absente, j'entends la gaîté pure, sans ironie, sans cet arrière-fonds d'amertume que je vous signalais dans *la Parisienne*. La gaîté pourtant, jusque sous ses formes excessives, reste précieuse et elle a toujours répondu, dans notre tradition nationale, à une sorte de besoin. Le vaudeville même n'est méprisable que lorsqu'il veut sortir de son domaine, et il est méprisable non pas pour son comique outrancier, mais pour ses artifices et son dédain de la vérité.

Le nom de Labiche — si toute une génération lui témoigna un enthousiasme excessif — mérite de ne pas disparaître. Les comédies de Meilhac, délicieuses souvent de fantaisie bouffonne (Rappelez-vous *Gotte* ou la *Petite Marquise*) resteront de charmants témoins d'un moment

de notre histoire, — et comment résister à la verve mathématique de G. Feydeau ?... Mais bien au-dessus des vaudevilles les plus réussis et les mieux construits, il y a la farce, la farce toute simple et toute puissante. M. Georges Courteline est le génie de la farce.

La critique mit un certain temps à s'en apercevoir et lui-même ne s'en doutait guère. Fils de Jules Moinaux, l'auteur, oublié aujourd'hui, des *Tribunaux comiques*, il n'avait pas d'autre ambition, en écrivant ses premières chroniques que de marcher sur les traces de son père. Fr. Sarcey, sympathique d'ailleurs à ce genre de talent, le comparait à Pigault Lebrun, à Paul de Kock, à Eugène Chavette. En revanche, Henri Céard, champion du naturalisme triste, scandalisé de rencontrer ce fantaisiste jovial sur les planches du Théâtre libre, voulait le renvoyer à un quelconque théâtre Déjazet.

Et il est vrai que longtemps il parut manquer de style. Ecrits souvent sur des tables de café entre deux parties de manille, parmi des conversations et des plaisanteries de qualité médiocre, ses articles d'abord du *Paris moderne* ou des *Petites nouvelles quotidiennes* étaient de forme assez vulgaire et incolore. C'est à l'*Echo de Paris*, aux environs de 1890 qu'il prit vraiment conscience de sa qualité d'écrivain. Le voisinage de Paul Arène, d'Anatole France, de Mirbeau, de Maupassant, de Marcel Schwob et de tant d'autres qui devenaient ici ses collaborateurs, lui fut d'un exemple salutaire. L'admiration enthousiaste de Catulle Mendès lui imposait des devoirs nouveaux ; il ne pouvait plus être le bohême qui improvise au jour le jour. Il connut à son tour les inquiétu-

des, les scrupules, les angoisses même de l'écrivain. Il a exprimé cela d'une façon très pittoresque, dans une interview que lui prit M. René Benjamin :

« Une phrase, on croit que c'est facile ! Quand il n'y a qu'un sujet, qu'un verbe et qu'un complément, c'est un enfer ! J'ai eu une vie de chef de gare. Vous les avez vus les chefs de gare. Ils prennent un wagon ici, un wagon là, ils alignent tous ces wagons sur des rails, ils attellent, ils sifflent, ça part ! Moi, je prenais un mot ici, un mot là, un autre là, j'attelais, je sifflais, ça déraillait. » (1)

Evidemment, il exagère, ou M. R. Benjamin exagère pour lui. Ça ne déraillait pas toujours. Et voici par exemple une page du *Train de* 8 *h.* 47 qui ne déraille pas le moins du monde. Je vous la signale uniquement pour ses qualités de forme, pour sa sûreté précise :

« Sous leurs yeux, une place s'ouvrait, qu'arrondissait, en demi-lune, une chaîne de becs de gaz tirebouchonnant dans le pavé. Ils s'y engagèrent sans parler, le shako en avant, la nuque couchée sous l'averse, la coquille du sabre posée sur l'avant-bras. Une rue qui s'offrit les tenta, mais ils n'y firent pas vingt pas qu'un coup de vent brusque les prit de flanc, les jeta, presque à leur insu, dans une ruelle étroite et noire, dont la lueur louche d'un réverbère à l'agonie baignait l'extrémité lointaine. La ville tout entière dormait, de ce sommeil pesant qu'entretient, sans rêve, le coup de fouet de l'eau sur la vitre.

Large et roux, le cadran lumineux d'un beffroi planait sur elle, telle une lune démesurée.

Les deux cavaliers se hâtaient, rasaient les murs, accolés l'un à l'autre par l'exiguité du trottoir. Leurs lourdes bottes marquaient le pas dans le silence et des cascades, dégringolées des toits, tambourinaient le cuir épais de leur shako.

De temps en temps, une gouttière crevée leur lâchait une douche au passage.

Il pleut, fit remarquer Croquebol ! »

Un aquafortiste ne ferait pas mieux.

(1). Cité par M. F. Turpin : Georges COURTELINE (Edit. de la *Nouvelle revue critique*).

Depuis longtemps M. Courteline avait coutume d'user, dans ses chroniques et ses livres, de la forme dialoguée. Il faisait ainsi du théâtre sans le savoir. — Il en fit en le sachant et c'est Catulle Mendès qui le présenta à Antoine.

Le répertoire du Théâtre Libre pouvait avoir des qualités de toute sorte, mais il manquait tout à fait de gaîté. Le public était tour à tour secoué violemment, et ennuyé comme il convient sur un théâtre d'art. Parmi les drames brutaux et les déformations morales dont on lui offrait le régal, la joyeuse bouffonnerie de *Lidoire* fut, le 10 décembre 1890, un précieux intermède. Trois ans plus tard (27 avril 93) *Boubouroche* remporta un véritable triomphe, suivi bientôt de *la Peur des coups*.

Désormais, il n'y a plus moyen de prendre avec lui des airs dédaigneux ; le public s'amuse follement, la critique la plus exigeante le célèbre sur le mode lyrique. Catulle Mendès évoque ensemble le souvenir d'H. Monnier, de Théodore de Banville, de Molière, de Shakespeare et d'Aristophane, ce qui tout de même est beaucoup dire.

Et la série se prolonge de ces petits chefs-d'œuvre d'une gaîté si franche et si fine à la fois, d'une observation si juste et si profonde sous leur apparente fantaisie. Les scènes militaires, les scènes de la vie de bureau et les scènes judiciaires : toute une comédie humaine en raccourci. Et que de types, d'une vie prodigieuse et dont les noms resteront légendaires. Les satisfaits, les révoltés, les résignés ; cette collection de femmes insupportables, depuis la femme ingénument perverse et la

femme futile jusqu'à la femme irréprochable mais acariâtre, tracassière, criarde, grinçante, la pire de toutes, ingénieuse à rendre irrespirable l'atmosphère du foyer (Rappelez-vous *la Peur des coups* et *la Paix du ménage*)...

Et Boubouroche qui résume et renouvelle toute une tradition classique, — et La Brige, le philosophe qui a pris la résolution de se laisser conduire en tout par la logique et le bon sens, ce qui est la meilleure façon de faire figure d'anarchiste et de fou. Ennemi souriant mais acharné du monde judiciaire et de ces règlements administratifs dont la bêtise « serait sans limites, si la bêtise des hommes chargés de les appliquer ne la dépassait de cent coudées, » celui-ci est une manière de Don Quichotte. Mais les Don Quichotte se cassent le nez contre les moulins et vous vous rappelez le jugement qui le condamne, je n'ai pas besoin de vous dire après quel délit rabelaisien.

LE PRÉSIDENT, *prononçant.*

« Attendu qu'il n'est rien au monde de plus complètement sacré, de plus parfaitement inviolable, que la maison du prochain ; que Cicéron promulgue cette vérité première, et qu'il y a lieu de tenir compte du sentiment de ce jurisconsulte.

LA BRIGE.

Parfaitement !... C'est dans le *pro domo* : « *Quid est sanctius, quid est omni religione...* »

LE PRÉSIDENT.

Je vais vous faire mettre à la porte.

LA BRIGE.

Mille pardons !

LE PRÉSIDENT, *prononçant.*

« Mais d'autre part :

« Considérant que la loi, en dépit de ses lâchetés, traîtrises, perfidies, infâmies, et autres imperfections, n'est cependant pas faite pour que le justiciable en démontre l'absurdité, attendu que s'il en est, lui, personnellement dégoûté, ce n'est pas une raison suffisante pour qu'il en dégoûte les autres.

« Considérant qu'a *priori* un gredin qui tourne la loi est moins à craindre en son action qu'un homme de bien qui la discute avec sagesse et clairvoyance ;

. . . . . .

« Considérant, enfin, que si les juges se mettent à donner gain de cause à tous les gens qui ont raison, on ne sait plus où l'on va, si ce n'est à la dislocation d'une société qui tient debout parce qu'elle en a pris l'habitude ;

« Pour ces motifs ;

« Déclare La Brige bien fondé en son système de défense ;

LA BRIGE.

Bravo !

LE PRÉSIDENT.

« .. l'en déboute cependant ;

LE SUBSTITUT.

Très bien !

LE PRÉSIDENT.

« ... et, lui faisant application de l'article 330 et du principe « tout cela durera bien autant que nous », le condamne à treize mois d'emprisonnement, à 25 francs d'amende, et aux frais. »

L'audience est levée.

Vous sentez combien nous sommes loin ici des *Tribunaux comiques* et des fantaisies de J. Moinaux et qu'il serait facile de trouver à cette gaîté comme un arrière-goût d'amertume.

Que le créateur de Boubouroche et de La Brige se soit senti attiré vers l'Alceste de Molière, il n'y a pas

lieu de s'en étonner. Alceste n'est-il pas lui aussi victime comme le premier de la rouerie d'une femme et n'est-il pas comme le deuxième un philosophe révolté ? C'est pour cela sans doute que M. Courteline a écrit la *Conversion d'Alceste*, le seul acte en vers de sa carrière, et qu'il en a fait un chef-d'œuvre.

La pièce appartient au genre un peu démodé des *A propos*. Ce fut longtemps l'habitude, dans les théâtres subventionnés, de saluer l'anniversaire des grands écrivains, soit en évoquant une de leurs pièces, soit en rappelant en vers quelque circonstance de leur vie. Nombre d'apprentis poètes ont ainsi présenté tour à tour Corneille discutant de poésie avec Richelieu, Racine écrasé par la cabale ou en conversation galante avec la Champmeslé, Molière trompé par sa femme (joli souvenir à lui rappeler pour sa fête !). — Comme Fabre d'Eglantine, M. Courteline a écrit une suite du *Misanthrope*.

Le thème d'ailleurs est très simple. Dans sa retraite, Alceste a senti le ridicule de son intransigeance, il a pris les plus belles résolutions, il revient dans le monde, apaisé, converti, décidé à n'avoir plus que sourires. Mais voilà de nouveau Oronte et les marquis plus insupportables que jamais, voici les gens de justice, voici le mépris de Célimène et jusqu'à la trahison de Philinte :

Mon seul amour et ma seule amitié !

S'il a changé, le monde ne change pas et il retourne dans son désert. — Sur ce thème M. Courteline a brodé les plus jolis couplets ; il a retrouvé le secret de cette

langue du XVII[e] siècle si franche, si savoureuse avec ses rythmes pleins... Et bien entendu, ce n'est qu'un exercice littéraire, un pastiche — mais où l'on retrouve la souplesse de Regnard, l'amertume de Molière, avec quelque chose de plus appuyé peut-être, de plus désabusé que dans le *Misanthrope* primitif.

Ce n'est pas par la force comique que s'imposent les petites œuvres de Jules Renard ; c'est par la précision du trait, le réalisme du détail — mais un réalisme véritable, qui n'affecte pas les grossissements et les grossièretés des pontifes de l'école, un réalisme qui ne vise ni à étonner, ni à scandaliser le public, qui se contente d'observer et de traduire exactement. — Ce « chasseur d'images » n'a pas cru nécessaire, en venant au théâtre de rien changer à sa manière propre. Ses qualités ordinaires se retrouvent dans ces petites pièces d'un travail si sûr, d'un comique précis, sans sècheresse, où la vérité n'exclut pas l'émotion : *le Plaisir de rompre, le Pain de ménage,* et les deux actes de *M. Vernet.*

Mais c'est surtout à *Poil de Carotte* qu'il faut se reporter (au roman dialogué et à la pièce qu'il en a tirée). Toujours la même formule réaliste, mais avec une mélancolie, un sentiment d'humanité qui semblent évoquer de vieux souvenirs. Le ménage de M. et Mme Lepic est un de ces ménages bourgeois que nous a souvent présentés Courteline avec tant de gaîté ; mais ici c'est presque une atmosphère de drame.

Pas de querelles violentes, mais des silences lourds, des regards qui se détournent, des colères qui n'éclatent

pas, des tristesses inexprimées, une sorte d'angoisse. Mme Lepic sèche, ridicule, avec ses allures de petite bourgeoise bigotte et raccornie, mais odieuse, tracassière, sans affection — du moins sans affection qui se traduise au dehors, — le tyran du foyer. M. Lepic silencieux toujours, d'une tristesse renfrognée, brusque de gestes, timide et bourru, — l'amertume de quelqu'un qui a dû refouler en lui tout ce qu'il avait de douceur. Et la victime, l'enfant, sournoisement révolté, haineux presque, habitué au mensonge, — si tendre cependant, d'une tendresse qu'il ignore et qui se révèlera brusquement dans la scène émouvante où le père et le fils se découvrent l'un l'autre.

Il y a dans tout cela, dans ces dialogues si simples, un drame véritable, d'autant plus poignant que nous le devinons seulement, et peu à peu, que l'expression est toujours volontairement d'un degré au-dessous de la pensée, que les répliques les plus simples sont riches de sens. Ceci vraiment est la perfection de l'art, — d'un art où l'artifice n'est pour rien.

Et j'aurais eu plaisir encore, puisque nous en sommes à ces petites esquisses, à vous dire plus que le nom de notre humoriste national, M. Tristan Bernard et à m'arrêter au moins à ses premiers essais : *Daisy, les Pieds nickelés*, voire même le fameux *Anglais tel qu'on le parle* (quoiqu'on en ait abusé). Le temps me manque. Je le regretterais davantage si on ne lui avait fait souvent la part trop belle et si ses moindres productions (ce sont souvent les plus longues) n'avaient coutume d'être accueillies avec un enthousiasme peut-être excessif

M. Tristan Bernard a de l'esprit, de la fantaisie, une nonchalance aimable : on ne peut dire qu'il soit négligent, ou maladroit, ou méconnu.

Vous avez vu la richesse de cette formule comique pendant plus d'un quart de siècle. Elle a pris tous les aspects, tantôt déployée en de vastes fresques tantôt condensée en un simple tableau ; elle s'est pliée à tout : la satire, la psychologie, l'humour, la philosophie sociale, jusqu'aux débats métaphysiques les plus nobles.

Il nous reste à marquer comment cette comédie, dans les premières années de notre siècle s'épuise et se stérilise à son tour, — quelles sont aux environs de la guerre les conditions du théâtre, — quelles influences encore entrent en jeu — et quelles tendances nouvelles, dans la production un peu confuse d'aujourd'hui, semblent annoncer peut-être l'art dramatique de demain.

XI

Les Tendances nouvelles

Nous arrivons au terme de notre étude. Les années 1880-1900 garderont, dans l'histoire de notre théâtre, une physionomie distincte. Après l'époque Augier-Dumas, on peut parler de l'époque Becque-Porto Riche-Curel. Des talents très divers, des personnalités vigoureuses et pourtant, un ensemble harmonieux.

Or, au début du nouveau siècle il semble que cet effort faiblisse. Quelque chose d'analogue à ce que je vous ai signalé, entre 1870 et 1880, après les grandes œuvres de Dumas et d'Augier. L'impression que notre théâtre piétine sur place, qu'il cesse de puiser à des sources vivantes et ne se renouvelle plus, que les formules sur lesquelles il est établi ont une tendance à se figer, à se stériliser — et qu'un changement d'orientation encore est nécessaire. Mais dans quel sens ? C'est ce qu'il est plus difficile de préciser. Cette incertitude, très sensible dans les années qui précédent la guerre, nous n'en sommes pas encore sortis.

Sans doute, il n'y a pas en littérature de dates fatidiques. Les maîtres de l'âge précédent n'ont pas, en 1900, disparu de la scène ; quelques réussites brillantes attestent la fidélité du public. Mais à part M. de Curel, ils ne nous réservent plus de surprises. Ils sont classés et fixés. Et que voyons-nous auprès d'eux ?

Deux dramaturges semblent prendre la tête de la jeune génération et suivre une carrière parallèle : H. Bataille et M. H. Bernstein. Nés à quelques années d'intervalle (1870 et 1876), ils ont débuté la même année 1900, le premier avec l'*Enchantement* (je laisse de côté *Ton sang* et la *Lépreuse* qui restent en marge de son théâtre), le second avec le *Marché*. En l'espace de dix ans, une série de pièces retentissantes les ont élevés tous deux à la gloire : *Maman Colibri*, *la Marche nuptiale*, *Poliche*, *la Femme nue*, *la Vierge folle* pour H. Bataille — *le Détour*, *le Bercail*, *la Rafale*, *la Griffe*, *le Voleur*, *Samson*, *Israël* pour M. Bernstein.

Très différents de tendances, inégaux de talent, ils figurent exactement deux des aspects essentiels de la société de leur temps. Et ajoutez encore, pour accuser le parallélisme, ajoutez chez l'un et chez l'autre, au même moment, ce vague désir de renouvellement dont je vous parlais tout à l'heure, cet effort pour élargir leur manière, — la manière qui leur a valu leurs premiers succès.

Je vous ai signalé déjà la sensibilité émouvante, la finesse nerveuse et le lyrisme équivoque d'H. Bataille, — cette sorte de charme dangereux. Comme M. Edmond Sée, il est de la lignée de M. de Porto-Riche ; vous

avez vu leur parenté étroite, je n'ai pas besoin d'y revenir.

Deux comédies pourtant veulent échapper à cette hantise de l'amour physique, l'une à la veille, l'autre au lendemain de la guerre et marquent un effort dans une autre voie : *les Flambeaux*, joués à la Porte Saint-Martin en novembre 1912, *l'Animateur*, au Gymnase en 1920. Il semble que brusquement le disciple de Porto-Riche éprouve le besoin de rajeunir son inspiration et peut-être de s'attacher à un maître nouveau.

Le personnage du biologiste Laurent Bouguet (dans *les Flambeaux*) n'aurait-il pas été inspiré par Albert Donnat, le docteur de la *Nouvelle Idole* ? On serait tenté de le croire quand on reconnaît dans l'idée maîtresse d'une autre de ses pièces, *l'Amazone*, un des thèmes de *l'Amour brode*. — En tout cas, l'aventure de ce grand savant, celle aussi du politicien Dartès et de sa fille spirituelle Renée (dans *l'Animateur*) se détachent des ordinaires intrigues de ses premières pièces, — et l'on croirait M. de Porto-Riche oublié. Ce n'est plus le théâtre dans une alcôve ; on respire un air plus pur et plus sain. Par malheur, tout cela, avec H. Bataille, avorte péniblement.

Un homme de génie, nous affirme-t-il de son biologiste ; pourquoi faut-il que cet homme de génie ne laisse échapper que des pauvretés solennelles et que nous le voyons, malgré ses phrases, à la merci des plus médiocres instincts ? Un pauvre homme de plus parmi les pauvres diables qui abondent dans ce répertoire. Quant à ces flambeaux symboliques que sont les idées,

que de fumée autour de leur flamme vacillante ; que de lieux communs parés d'une vaine rhétorique ! — Des situations pathétiques assez prenantes, surchargées de débats idéologiques incertains, sommaires et sans portée. On ne peut parler d'un renouvellement véritable.

En somme, cet effort contraire à sa nature est assez vain. Lui-même d'ailleurs l'a compris ; dans ses dernières pièces, il est revenu à ses premières amours (*la Possession, Chair humaine, la Tendresse...*) H. Bataille, malgré cette velléité passagère restera seulement le poète un peu trouble mais émouvant de la passion sans contrôle et sans dignité, — de la passion qui ravage tout autour d'elle. Ne le lui reprochons pas trop, — ou ne le reprochons pas à lui seul. Ce que nous offre son théâtre, c'est bien la veulerie, l'abandon moral de son temps, cette inquiétude, cette atmosphère malsaine des années d'avant-guerre.

Mais cette époque est en même temps une époque d'activité fébrile et brutale. Les consciences obnubilées, — les volontés se tendent, au service des appétits. Le goût du plaisir d'abord ; mais, pour servir à ce plaisir, un besoin de conquêtes et de luttes. Dans cette société désaxée, dédaigneuse de ce qui n'est pas la joie immédiate, les aventuriers sont maîtres — et les fauves ; l'individualisme triomphe. Et sous ces deux aspects, sensualité lourde, appétits violents, c'est toujours le triomphe de l'instinct. Le théâtre d'H. Bataille nous donne l'impression de cette mollesse ; celui de M. Bernstein, de cette force déchaînée.

D'abord, par la vigueur de ses constructions drama-

tiques. Les titres même que je vous citais suffisent à attester ce goût de l'énergie. Rappelez-vous leur netteté rude : *le Marché, la Rafale, la Griffe, le Voleur, l'Assaut.*

Dès ses débuts, il s'est affirmé homme de théâtre par cette sûreté de métier qui excelle à soutenir l'intérêt sans défaillance, à serrer progressivement l'action. Dans ces intrigues puissamment liées se détachaient des personnages bâtis en force et débordants de vie : cet Achille Corton de *la Griffe*, un baron Hulot de la politique, tombé au dernier degré de l'abjection et de la décrépitude, pour aboutir à la folie, — Jacques Brachard (*Samson*), l'ancien portefaix né dans une ruelle de Marseille, ayant vécu de tous les métiers parmi les journaliers et la racaille du port, parvenu au premier rang de la haute finance, mais ayant conservé la brutalité, la violence de ses origines, la sauvagerie de son caractère, l'instinct des rapines et du meurtre, — une sorte d'Isidore Lechat plus populaire, plus jeune et plus musclé.

Je ne conteste pas d'ailleurs que cet étalage de force témoigne — chez les personnages comme chez l'auteur — d'une certaine tendance dangereuse vers les effets de mélodrame, et que l'on puisse préférer une psychologie moins épaisse et plus nuancée. Peut-être M. Bernstein en a-t-il eu le sentiment. En tout cas, l'héroïne, un peu exceptionnelle et énigmatique du *Secret* (22 mars 1913) est d'une qualité différente, singulier mélange de perversité foncière, d'égoïsme, de jalousie, d'hypocrisie ; — une sorte de sadisme, un

besoin de faire du mal et pourtant, tout au fond, comme une honte d'elle-même, des élans d'affection sincère pour ceux que sa haine poursuit... Je ne puis expliquer cela en quelques mots, mais il est certain que ce personnage, à la différence de Brachard et de Corton, a le mérite d'être neuf au théâtre et qu'il semble annoncer, chez l'auteur, comme je vous le disais, au même moment, d'H. Bataille, un désir de se renouveler.

M. Bernstein aura-t-il plus de constance ? est-il las de ses premiers succès trop faciles ? Peut-être. S'efforcera-t-il à produire des œuvres plus profondes, plus humaines, plus méditées. Sa récente *Galerie des glaces* permet d'en conserver l'espoir... et il semble bien que son dernier drame, *Félix*, atteste, avec la persistance de ses qualités premières, des préoccupations qu'il ignorait jadis. — Mais je ne puis m'arrêter à une pièce que nous ne connaissons encore que par des analyses de journaux ; je reviens à la période qui précède immédiatement la guerre. Et certes, à la regarder superficiellement, elle paraît assez riche encore et les œuvres ne manquent pas, en ces quelques années, qui mériteraient mieux qu'un souvenir rapide.

Jamais peut-être la comédie proprement parisienne, légère, aimable, désinvolte n'avait eu plus de vogue qu'à la veille du désastre. Quelque chose de la finesse de Meilhac et Halevy revivait dans le joyeux répertoire de Flers et Caillavet, merveilleux dosage d'observation à fleur de peau, de psychologie délicate et sans profondeur, d'esprit, d'ironie impertinente, de sensibilité et

d'émotion discrètes, avec par instants (dans *le Roi* par exemple, grâce à un troisième collaborateur occasionnel, Emmanuel Arène) des traits de satire plus âpre, mais aimable toujours et souriante. Une admirable adresse à tout adapter, à tout accommoder, à donner à des vieilleries, en somme, un air de pimpante nouveauté.

Et c'était le temps encore où se révélait l'incomparable fantaisie de M. Sacha Guitry, cette fantaisie répandue sans effort, à profusion, à travers une œuvre qui joint à la grâce de la comédie italienne toute la finesse de l'esprit français... Dans quelques siècles, il y aura là de quoi documenter sur notre époque les curieux d'histoire des mœurs et les amateurs de pittoresque.

Ce n'est pas là pourtant que peuvent nous apparaître des tendances vraiment nouvelles et fécondes. — Celles-ci, il ne faut pas songer à les découvrir dans les pièces qui enlèvent si brillamment les suffrages de la foule. Il ne faut pas les chercher non plus dans le répertoire des grandes scènes, officielles ou consacrées.

***

Il est rare que des œuvres vraiment originales y trouvent accueil. — Prudence des directeurs qui ont la charge de gros intérêts commerciaux ; exigences du public attaché à ses habitudes ; exigences des vedettes qui, sûres du succès, n'ont pas besoin de le chercher dans des voies nouvelles et réclament des œuvres à la mesure exacte de leurs moyens. Il y a trop de raisons

ici d'écarter tout effort personnel. Les théâtres indépendants, en marge, ont moins de responsabilités, plus de jeunesse et d'audace.

Je vous ai signalé déjà l'action du Théâtre-Libre, l'appui qu'il avait donné à la réforme d'H. Becque, à la cause de la vérité et du réalisme dramatique. Mais l'époque du réalisme est le moment aussi où s'affirmait une jeune école poétique. Quoique le théâtre ne fût pas la grande préoccupation des Symbolistes, quelques-uns portaient les yeux de ce côté. En 1890, M. Paul Fort (âgé de 18 ans) avait fondé le Théâtre d'Art. Trois ans plus tard, un jeune acteur de sa troupe, M. Lugné Poe, créa le Théâtre de l'Œuvre dont la carrière n'est pas terminée encore. Dès les premières années, ces jeunes gens eurent la main heureuse.

On peut leur reprocher sans doute, et plus encore peut-être qu'au Théâtre-Libre, des audaces puériles, de véritables gageures contre le bon sens, un besoin ingénu de frapper l'attention. Ce fut parfois le temple du snobisme ; les soirées s'y passaient dans une atmosphère de piété respectueuse et d'engourdissement, devant un public étrange d'artistes agressifs, d'éphèbes à longs cheveux, de modèles au charme préraphaélite, de gens du monde un peu inquiets mais ravis tout de même à la pensée qu'ils pourraient dire : j'étais là. On était dans une demi-obscurité propre à la songerie, la mélopée des acteurs s'épandait, monotone ; certains soirs, des vaporisateurs jetaient à travers la salle des parfums. C'était l'extase. Seul parfois un rire bruyant secouait au pre-

mier rang du balcon le ventre débonnaire de Fr. Sarcey, aussitôt mitraillé des regards furieux des jeunes lévites.

Mais, tout de même, c'est là que se révélèrent sur la scène les premiers drames de M. Mæterlinck, d'une si étonnante puissance de suggestion, ces drames qui peut-être, bien mieux que les grandes machines en vers de formule romantique, ont en plein réalisme sauvé chez nous le théâtre poétique : *l'Intruse*, *les Aveugles*, *Intérieur*, *Pelléas et Mélisande*... Ai-je besoin de vous dire que si je ne vous en ai pas parlé, et si je ne vous parle pas non plus de M. Paul Claudel, de M. Henri Ghéon et de quelques autres c'est pour m'en tenir à ce qui est comédie moderne et parce que celle-ci nous offre déjà une matière trop complexe.

A l'Œuvre encore *les Uns et les autres*, le petit acte de Verlaine, *les Flaireurs* de Van Lerberghe, *la Gardienne* de M. Henri de Régnier, l'*Annabella* de Ford — et surtout le répertoire d'Ibsen. Avoir acclimaté en France, malgré les railleries, ce théâtre si profond et si éloigné de nos habitudes d'esprit, c'est, je crois, ce qui restera le titre de gloire de M. Lugné Poe. M. Antoine avait bien risqué celle de ces pièces qui tranchait le moins sur l'esthétique naturaliste, le drame des *Revenants*. Mais c'est l'Œuvre qui nous a donné *Rosmersholm*, *la Dame de la mer*, *Un ennemi du peuple*, *Solness le constructeur*, *Brand*, *les Soutiens de la société*... Ajoutez, de Bjoernstern Bjornson, *Au-dessus des forces humaines* — en somme une série de chefs-d'œuvre qui, au grand scandale des tenants du vaudeville, élargissaient singulièrement notre horizon.

Il convient de mettre sur le même plan la tentative plus récente de M. Jacques Copeau, en son théâtre du Vieux-Colombier. — Avec la même ardeur que jadis M. Antoine, il a engagé, dès 1913, et repris après la guerre le même combat. Voici quelques lignes de son programme. Vous reconnaîtrez l'accent de cette colère :

Si l'on veut que nous nommions plus clairement le sentiment qui nous anime, la passion qui nous pousse, nous contraint, nous oblige, à la quelle il faut que nous cédions enfin : c'est l'indignation.

Une industrialisation effrénée qui, de jour en jour plus cyniquement, dégrade notre scène française et détourne d'elle le public cultivé ; l'accaparement de la plupart des théâtres par une poignée d'amuseurs à la solde de marchands éhontés ; partout, et là encore où de grandes traditions devraient sauvegarder quelque pudeur, le même esprit de cabotinage et de spéculation, la même bassesse ; partout le bluff, la surenchère de toute sorte et l'exhibitionnisme de toute nature parasitant un art qui se meurt, et dont il n'est même plus question ; partout veulerie, désordre, indiscipline, ignorance et sottise, dédain du créateur, haine de la beauté ; une production de plus en plus folle et vaine, une critique de plus en plus consentante, un goût public de plus en plus égaré : voilà ce qui nous indigne et nous soulève.

Cette indignation, d'autres que nous la ressentent ; d'autres, avant nous, l'exprimèrent.

Ne croirait-on pas entendre parler le créateur du Théâtre Libre ou l'auteur des *Corbeaux ?* C'est que la même lutte est toujours à reprendre ; il n'est pas ici de victoire définitive ; l'éternel ennemi, écrasé un instant, relève la tête ; pis encore : les révoltés d'une génération deviennent fatalement pour la génération suivante, les satisfaits et les négociants achalandés.

Sur une scène éloignée du boulevard et de ses prestiges, devant un public restreint, dans une salle modeste, avec une troupe où ne s'imposaient pas d'encombrantes vedettes mais en revanche habituée à la cohésion, habi-

tuée surtout à considérer que l'œuvre importe plus que les interprètes, M. Copeau n'avait d'autre ambition que d'offrir aux écrivains jeunes et sincères, un concours fervent et désintéressé. — Bien entendu, on n'était plus au temps du réalisme et il ne s'agissait plus de leur imposer certaine formule brutale. Toute liberté de ton leur était laissée. Servir l'art, ce n'est pas lui infliger des brassières.

La mise en scène, telle que la comprenait M. Copeau, témoigne de cette discrétion volontaire. Il n'avait garde de revenir au décor trompe-l'œil du théâtre traditionnel, mais il évitait aussi le décor réaliste et minutieusement exact de M. Antoine, sans tomber pour cela dans les stylisations sommaires et violentes des décorateurs russo-allemands. Des costumes très étudiés, car le costume fait partie du personnage, sur un fond délibérément neutre et nu : Ni portants, ni frises, ni toiles de fond. Quelques indications seulement, quelques accessoires pour créer l'atmosphère de la pièce, il n'en faut pas davantage ; l'équivalent, en somme, avec moins de solennité de ce qui avait suffi aux classiques, de ce qui suffisait à Shakespeare aussi. Permettez-moi de vous citer quelques lignes encore :

Tenir pour telle ou telle formule décorative, c'est toujours s'intéresser au théâtre par l'à-côté. Se passionner pour des inventions d'ingénieurs ou d'électriciens, c'est toujours accorder à la toile, au carton peint, à la disposition des lumières, une place usurpée ; c'est toujours donner sous une forme quelconque, dans les trucs. Anciens ou nouveaux, nous les répudions tous. Bonne ou mauvaise, rudimentaire ou perfectionnée, artificielle ou réaliste, nous entendons nier l'importance de toute machinerie.

On pourra trouver suspecte cette déclaration de principe. On pourra

nous représenter que sur la petite scène du Théâtre du Vieux-Colombier, force nous est de renoncer aux avantages d'une ample décoration... Nous pouvons répondre hardiment que nous nous réjouissons d'avoir à nous accommoder d'une telle pénurie de ressources. Nous en refuserions l'usage, s'il nous était proposé. Car nous avons la conviction profonde qu'il est désastreux pour l'art dramatique de lui ménager un grand nombre de complicités extérieures. Elles énervent, détendent sa force. Elles favorisent la facilité, le pittoresque, et font verser le drame dans la féérie. Que les autres prestiges s'évanouissent, et, pour l'œuvre nouvelle, qu'on nous laisse un tréteau nu !

Le Vieux Colombier a pu nous donner ainsi quelques restitutions très curieuses de théâtre ancien : *le Soir des rois, les Fourberies de Scapin, Barberine, le Carosse du Saint-Sacrement.* — Quelques nouveautés aussi qui ne sont pas négligeables : *Cromedeyre le Viel* de M. J. Romains, *le Pauvre sous l'escalier* de M. Ghéon, le *Saül* de M. A. Gide, *le Paquebot Tenacity* de M. Vildrac... Mais on ne peut dire que M. Copeau ait eu la bonne fortune, comme Lugné Poe, de nous révéler un art pleinement original, ou, comme Antoine, de susciter tout un mouvement dramatique. — Ce qui lui a manqué, c'est de pouvoir créer, pour son théâtre, un répertoire véritable (la faute n'en est pas à lui). De là sa retraite que l'on espère provisoire. Dût-elle être définitive, son exemple n'aurait pas été vain. M. Dullin au théâtre de l'Atelier, M. Pitoeff à la Comédie des Champs-Elysées, le théâtre de l'Œuvre toujours vivant, le Théâtre des Arts, le théâtre des Jeunes auteurs prolongent le même effort... (je ne parle pas de la Chimère, des Escholiers, de la Compagnie de la Grimace), toute une série d'entreprises,souvent sans ressources et éphémères, intéressantes toujours. C'est là que s'élabore l'art dramatique de demain.

*
**

Si original que nous puissions le souhaiter, ce théâtre futur dont nous voyons à peine les premiers efforts, n'aura pas été à l'abri de certaines influences, — d'influences étrangères en particulier. Quand ils se dressent en révolte contre une tradition nationale périmée, les jeunes gens portent tout naturellement les yeux par delà nos frontières : être original, c'est d'abord changer de maîtres. Je n'ai pas besoin de vous rappeler la ferveur Shakspearienne de nos romantiques. Soixante ans plus tard, le réalisme et le symbolisme nous donnèrent la mode russe et la mode scandinave. Dans ces quinze dernières années, le tour est venu — ou revenu — de l'Angleterre, de l'Autriche et de l'Italie. B. Shaw, le Dr Freud, M. Luigi Pirandello sont passés à l'avant-scène.

A dire vrai, il ne semble pas que, malgré le bruit fait autour de son œuvre et de son nom, malgré sa très belle *Jeanne d'Arc*, le premier ait exercé une influence profonde. En revanche le Freudisme, et le Pirandellisme ont des apôtres fervents. Il faut, au moins, signaler en passant ce que notre théâtre a pu en tirer.

On pourrait être surpris, en effet, de voir intervenir en matière littéraire le nom du créateur de la psychanalyse. Mais la doctrine du Dr Freud dépasse la portée d'une simple théorie médicale. Il semble même que les médecins soient plus sceptiques à son égard que les romanciers et les dramaturges. C'est peut-être que, pratiquement, en tant que méthode curative, elle est d'une application difficile et décevante ; c'est aussi que ce

pansexualisme a quelque chose de simpliste et de grossier à la fois, une sorte d'indécence pédantesque... Il ouvre cependant aux curieux de psycho-physiologie, aux chercheurs de tares et d'anomalies morbides, aux amateurs de cas rares et tragiques, un champ à peu près illimité.

Cet inconscient qui reparaît en nous lorsque faiblissent les forces qui, à l'état normal, le refoulent et le contiennent, cet instinct profond et mystérieux dont tous nos sentiments peuvent n'être que des images déformées — ces désirs inassouvis qui continuent à vivre en nous en des régions de nous que nous ignorons, qui se révèlent à certains indices dont la signification nous échappe et qui sont le principe de tant de crises psychologiques, de tant de secouses violentes, de tant de crimes, même, inexplicables et de folies, n'était-ce pas, au-dessous du monde normal, tout un monde mystérieux ? Et l'on apercevait, en foule, de nouvelles combinaisons dramatiques et peut-être même un tragique nouveau.

Certes, je ne dis pas que le Dr Freud ait découvert tout cela ; lui-même dérive en ligne directe de Charcot et de Bernheim, et déjà sur le plan littéraire, nous avions le théâtre de M. Mæterlinck. Mais il a porté. en ces recherches difficiles, une clarté plus vive, un esprit systématique, un certain cabotinage aussi, qui frappe l'attention et s'impose au snobisme. Quelques réserves que l'on puisse faire, du moins aura-t-il aidé certains romanciers à élargir leur vision (Je pense à *la Bonifas* de M. Jacques de Lacretelle) et suggéré à quelques dramaturges des situations tragiques capables de secouer violemment

les nerfs des spectateurs (Voyez par exemple les drames de M. Lenormand).

Ce sont des curiosités du même ordre que soulève le théâtre de M. Luigi Pirandello. Lui aussi s'inspire des recherches de la psychologie expérimentale. Lui aussi est hanté par le problème de la personnalité, et poursuit avec la même curiosité les cas exceptionnels et maladifs ; mais avec lui nous sommes plus à l'aise : nous n'avons plus cette impression gênante de charlatanisme.

Sicilien d'origine, professeur à l'école normale de jeunes filles de Rome, son œuvre, déjà considérable, s'impose au respect : 4 volumes de nouvelles, 4 volumes de théâtre, un roman (*Feu Mathias Pascal*, traduit en Français dès 1910) : c'est vraiment un écrivain et un créateur. L'Atelier avait déjà joué *La volupté de l'honneur* ; le 10 avril 1923 la Comédie des Champs Elysées (Direct. Hébertot, mise en scène de Pitoeff) donne de lui une comédie au titre énigmatique : *Six personnages en quête d'auteur, pièce à faire.* L'originalité est là. La pièce se fait sous nos yeux. Nous assistons vraiment à une création : et c'est ce mystère, le mystère de la création artistique, qui est le sujet.

En quelques mots voici la donnée. Une scène de théâtre avant une répétition, le plateau vide et nu, sans décors. Des conversations décousues : récriminations de cabotins, grognements du directeur... Et voici que descendent du cintre, six êtres fantomatiques, irréels, funèbres, venus on ne sait de quel pays de songe, de quel monde inconnu, inconcevable même — héros d'un drame possible, non réalisé encore mais qui demande à

l'être. Et leur existence irréelle, sur cette scène de théâtre, va devenir de la vie ; leur personnalité va se substituer à celle de ces comédiens ; le drame qu'ils portent en eux va se matérialiser, devenir réalité vivante. Des passions se heurtent ; dans ce chaos, un ordre veut s'établir ; des lueurs percent le brouillard, qui s'épaissit encore ; des vérités profondes cherchent à s'adapter à la pseudo-vérité du théâtre... La pièce n'est pas autre chose que cet effort douloureux.

Pièce étrange, vous le voyez, où le rêve ne se contente plus de cotoyer la vie mais se fond en elle d'une union si intime que nous ne distinguons plus le songe du réel (mais se distinguent-ils vraiment et est-il autre chose que des rêves et des reflets ?), — œuvre hallucinante comme un conte d'Hoffmann et pleine de pensée, d'une pensée toute enveloppée de brume.

Ce fut pour les critiques une révélation. On pourrait s'étonner que le public, non prévenu, ait suivi les critiques. Pourtant c'est un fait ; aussi éloignées de nos habitudes, les œuvres suivantes de Pirandello, *Chacun sa vérité*, *Vêtir ceux qui sont nus*, *Henri IV*, se sont imposées de la même façon.

C'est que, chez lui, le penseur et l'homme de théâtre ne font qu'un et que celui-ci est d'une adresse merveilleuse. Tous les éléments dramatiques de ses pièces enrichissent, éclairent leur substance philosophique, — et toutes les idées se réalisent scéniquement. Il excelle à distribuer les péripéties, à ménager les surprises ; il tient la curiosité haletante et il passionne les intelligences. Tout son théâtre est ainsi ; des situations poignantes, des

intrigues étonnantes de force précise, puissamment liées, dans une atmosphère de brume où se détachent quelques thèmes favoris :

La fiction et la réalité se confondent au point d'être indiscernables. — Toute réalité n'est qu'apparence et toute apparence est, à sa façon, une réalité. — Il n'y a pas une vérité, mais des vérités, contradictoires, qui se valent.

Tout homme est incompréhensible à un autre homme, et incompréhensible à lui-même. La personnalité est un chaos de forces contradictoires ; nous ne sommes que fuyante mobilité, qu'insaisissables reflets.

Tout est mouvement, rien ne se fixe. Le temps s'écoule ; chaque seconde, chaque fraction de seconde est un abîme qui se creuse et toute notre vie est un effort pour retenir ce qui nous échappe sans cesse, pour saisir ce qui n'est déjà plus.

On songe à la métaphysique de M. Bergson, aux théories d'Einstein, aux analyses de Marcel Proust : mais vous voyez ce qu'il y a là de fécond au point de vue du théâtre.

L'essentiel du mécanisme théâtral, dans les différentes écoles, avait été la netteté du trait et la précision. Précision dans le déroulement des faits : toute exposition conduisait à un dénouement ; une énigme posée nous savions qu'elle serait résolue. Précision dans la ligne des personnages ; si compliquée que fût leur psychologie, ils vivaient d'une vie individuelle ; leur personnalité se heurtait à d'autres personnalités. On était situé dans l'espace, dans le temps. — Ici, nous sommes dans le do-

maine de l'imprécis et de l'irréel et la notion même de réalité semble une infirmité de notre intelligence. Les données premières de l'intrigue nous offrent toujours une énigme qu'elle ne résout pas, qu'elle montre insoluble. Les caractères sont doubles ou triples et rien ne nous permet de choisir ou de débrouiller l'écheveau. Tout est fluide, insaisissable, angoissant comme une sorte de cauchemar invincible ; mais de cette angoisse même se dégage une vision particulière du mystère de la vie, du mystère de l'homme — et un tragique nouveau.

*
**

Je ne prétends pas, en quelques minutes, à la fin d'une dernière conférence, passer en revue la production dramatique actuelle. — Les conditions du théâtre contemporain, ces influences étrangères, le besoin aussi de quelque nouveauté après le fossé de la guerre, tout cela a fait apparaître dans la jeune génération certaines tendances. Il est trop tôt sans doute pour les définir et mieux vaut attendre que les lignes essentielles se dessinent nettement ; nous sommes un peu dans la confusion d'un départ. Déjà cependant quelques indications se précisent : je vous les signale en peu de mots.

D'abord, et si nous mettons à part quelques fournisseurs négligeables de mélodrames grossiers et de comédies bien parisiennes — une défiance à l'égard non seulement de la pièce bien faite, mais de la pièce faite, organisée. Augier et Dumas, et par instants M. H. Bern-

stein et Bataille lui-même paraissent aussi loin de nous que Scribe et Sardou.

Est-ce modestie de leur part, ou nonchalance, ces jeunes gens semblent craindre le trop grand effort, l'effort soutenu. La grande comédie d'autrefois en 5 actes s'est réduite à 4 puis à 3, et l'on dirait qu'elle veut s'amincir encore, et les actes eux-mêmes se dépouillent de matière, se vident de personnages. La rhétorique a fui (ne la regrettons pas) et aussi les développements, les analyses poussées. On se contente volontiers d'indications brèves, ingénieuses souvent et capables d'émouvoir la sensibilité et l'intelligence du spectateur mais qui ne vont pas beaucoup plus loin et n'exploitent pas ce qu'elles semblaient offrir. C'est une discrétion qui n'est pas sans charme. Des pochades, des esquisses, des tableautins plutôt que des tableaux complets et achevés.

Il y a bien là, si vous voulez, une survivance du Théâtre-Libre, du réalisme encore ; mais les mêmes mots ne s'entendent plus comme au temps lointain du réalisme officiel. Avec la mise en scène, la notion même de la vérité théâtrale s'est transformée une fois de plus, de M. Antoine à M. Copeau. Elle ne réside plus dans la fidélité matérielle du détail, dans la recherche des notations expressives et du pittoresque extérieur. Ce ne sont plus ces touches juxtaposées, criardes, cet amour agressif de la laideur. D'un art de représentation directe nous sommes passés à un art d'évocation.

Il suffit de comparer aux tranches de vie saignante à la mode d'il y a 35 ans, le réalisme moderne de M. Ch. Vildrac par exemple, l'auteur de ce fameux *Paque-*

bot Tenacity et plus récemment de *Madame Béliard*. Aucun souci de l'accessoire qui amuse les regards ; aucun désir d'exactitude minutieuse, photographique ; aucun effort pour rendre visible un milieu, pour camper des silhouettes violentes, en relief. Mais, ce qui vaut mieux, de la vérité toute simple, banale même, une parfaite justesse de ton, la haine de l'artificiel et du convenu, la haine aussi des partis pris brutaux et des couleurs excessives, une émotion discrète, pénétrante, sans éclats de voix, — un accent de sincérité qui ne s'impose pas à l'admiration, mais qui alimente la rêverie et se prolonge en elle.

Et j'en dirais autant de *la Souriante Madame Beudet*, de MM. Denys Amiel et Obey, de *Mademoiselle Pascal*, de M. Martial Piechaud, du *Printemps des autres*, de M.J.-J. Bernard et surtout de sa délicieuse *Martine*. Rien de plus simplement douloureux que cette anecdote : une petite paysanne oubliée de celui qui l'a aimée, — et qui se console et qui vivra sa vie, mais qui n'oublie pas. Vous devinez ce que le théâtre réaliste aurait tiré du sujet, vous voyez le décor, vous entendez ces paysans, vous sentez ces odeurs d'étable, ce déchaînement d'animalité. (Il suffit de vous rappeler le premier acte de *Blanchette*, *le Maître*, de J. Julien et plus loin *la Terre*, de Zola.) Ici rien qu'une large et prenante sincérité, pas une couleur discordante, l'histoire charmante et mélancolique d'une de ces désillusions qui flétrissent une existence — et pourtant lui donnent son prix.

A côté de ce réalisme épuré, il me serait facile de vous présenter avec M. Gabriel Marcel d'intéressants

exemplaires du théâtre d'idées, de vous montrer que se prolonge de même, en se renouvelant, la tradition du théâtre psychologique. Il y a une singulière vigueur d'analyse dans la première comédie de M. Raynal, et beaucoup d'adroite souplesse dans le théâtre de M. Géraldi à qui daigna s'ouvrir, avant tout autre de sa génération, le temple de la rue Richelieu. Il y a peut-être quelque chose de plus dans *le Souffle du désordre* de M. Fauré-Frémiet. Avec lui, la comédie d'amour s'écarte pour la première fois, de la tradition de M. de Porto-Riche et d'H. Bataille ; les hommes cessent d'être les loques lamentables que je vous ai dit ; la passion garde sa puissance destructrice, mais elle perd cette souveraineté qui semblait indiscutable. D'autres forces se dressent contre elle, et le tragique naît de cette lutte, au lieu de résider dans un éternel et fatal abandon. Cet effort pour remonter le courant dont vous avez vu la source, pour revenir à un art moins empêtré de lyrisme, plus sain, plus dégagé, plus classique fait honneur à une génération.

Mais ce que je tiens à vous signaler surtout, c'est l'apparition, — ou la réapparition simultanée de deux tendances divergentes pourtant, contradictoires même :

D'une part le succès de quelques farces outrancières (très éloignées du vaudeville de jadis), tantôt truculentes, violemment colorées avec le Hollandais francisé M. Crommelynck, — tantôt plus classiques, un peu scolaires même avec le *Dardamelle* de M. Mazaud, *l'Ecole des athlètes* de M. Duhamel et les fantoches

burlesques de M. Romains : le médecin *Knock* ou le professeur *le Trouadec ;*

De l'autre, et c'est ici que les influences étrangères dont je vous parlais viennent rejoindre une tradition de chez nous, la curiosité du mystère, du rêve, de l'inexprimable, de cet au delà qui échappe aux prises de notre analyse et de notre raison. — Je regrette de ne pouvoir signaler qu'en passant la délicatesse infiniment précieuse, un peu maladive de M. Jean Sarment, ou la vigueur de M. Lenormand. Ceux-ci sont déjà des maîtres et qui mériteraient une étude spéciale. Mais auprès d'eux, toute une série de jeunes écrivains partagent ce goût de l'introspection, négligent la réalité superficielle, pour se détourner vers ces arrière-plans de la personnalité humaine.

Tous ne recherchent pas, comme dans *le Pêcheur d'Ombres* ou *le Simoun*, les cas extrêmes, anormaux où l'action de l'inconscient nous conduit aux limites de la folie. C'est dans la vie journalière, chez les êtres les plus tranquilles, les mieux équilibrés qu'elle leur apparaît. Et de là une conception nouvelle de ce qu'on a appelé le tragique quotidien.

Voyez l'œuvre entière de M. J. J. Bernard dont je vous parlais tout à l'heure. Elle nous révèle ces forces inconnues derrière nos impulsions les plus normales, derrière les sentiments les plus généraux de l'humanité : le remords (dans *la Maison épargnée*) la jalousie (dans *le Feu qui reprend mal*), l'amour (dans *l'Invitation au voyage*). — Et voyez de même *le Voyageur* de M. Denys Amiel.

Toujours la même impression : au-dessous des réalités apparentes et de ce monde que nous saisissons directement, il y a un autre monde plus vrai. A côté de notre vie réelle, il y a une autre vie qui se déroule inconsciente, mystérieuse, et qui ne se révèle qu'à certains instants. Parfois nous en avons l'intuition soudaine. Un mot, un silence même ou un geste éveillent en nous une impression ou un souvenir, nous ne saurions dire. Quelque chose, dans notre conscience, semble remonter à la surface, de profondeurs où notre regard n'atteint pas. Notre âme est comme une eau dormante où tomberait une pierre ; des vibrations la parcourent, de larges ondes frissonnantes s'étendent en cercles concentriques. C'est comme si un mystère allait se révéler ; puis tout se confond, tout s'apaise, tout s'efface et disparaît. Il ne reste que notre moi coutumier, qui n'est pas notre moi essentiel. Ce que nous appelons notre vie consciente : quelques îlots de clarté émergeant de glauques abîmes.

Pourquoi le théâtre — et la poésie — ne chercheraient-ils pas à atteindre ces états profonds, à les évoquer au moins, au lieu de s'en tenir toujours aux drames apparents, aux orages superficiels, à ces bouillonnements de la surface.

Que les théories de Freud, que les exemples de Pirandello soient ici pour quelque chose, je n'ai pas besoin de vous le redire. Mais il faut remonter plus haut. Vous avez reconnu l'atmosphère du premier théâtre de M. Mæterlinck, ces drames dans le brouillard (à la façon des tableaux de Carrière), ces angoisses indicibles, ces héros balbutiants, sous une perpétuelle menace, cette

irréalité. Ce n'était pas chez lui un procédé d'artiste seulement : c'était une conception de la vie.

Rappelez-vous ses essais philosophiques et, par exemple les titres des chapitres dans cet admirable *Trésor des humbles : Le Silence, le Réveil de l'âme, le Tragique quotidien, la Vie profonde, la Beauté intérieure...* Il n'en est pas un qui ne traduise la même inquiétude du secret, du mystère, de l'inexprimable :

Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est facile de le sentir mais il n'est pas aisé de le montrer parce que ce tragique essentiel n'est pas simplement matériel ou psychologique. Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive.

Amoureux du clair obscur, le philosophe-poète en veut à tous ceux qui ont aimé la limpidité, qui ont prétendu éclairer l'être humain à la pleine et sèche lumière de leur analyse. Il s'attaque même aux plus grands.

A ces beaux parleurs, à ces artistes qui veulent exprimer dans la langue la plus nette et la plus précise jusqu'aux moindres nuances de leur sensibilité, il oppose la vertu du silence. La parole fait communier les esprits; par le silence ce sont les âmes qui communient, qui se rapprochent mystérieusement, et voient au fond d'elles-mêmes ce qui ne s'exprime pas :

Si Racine est le poète infaillible du cœur de la femme, qui oserait nous dire qu'il ait jamais fait un pas vers son âme ? Que me répondrez-vous si je vous interroge sur l'âme d'Andromaque ou de Britannicus ? Les personnages de Racine ne se comprennent que par ce qu'ils expri-

ment..... Ils ne peuvent pas se taire, ou ils ne seraient plus. Ils n'ont pas de *principe invisible*, et l'on croirait qu'une substance isolante a été interposée entre leur esprit et eux-mêmes, entre la vie qui touche à tout ce qui existe et la vie qui ne touche qu'au moment fugitif d'une passion, d'une douleur, d'un désir. Il y a vraiment des siècles où l'âme se rendort, où personne ne s'en inquiète plus.

Certes ceci est excessif. D'abord Racine est très loin de s'en tenir à la surface, sa puissance n'est pas une puissance verbale ; nous trouvons chez lui des silences terribles et des mots très simples, riches de sens.

D'autre part, faut-il ramener l'art et la poésie à une sorte de balbutiement ? Il y a quelque chose de paradoxal dans cet éloge du silence, de la part d'un écrivain. « Nous ne parlons, dit-il, qu'aux heures où nous ne vivons pas ». Soit, ne parlons pas, mais alors n'écrivons pas non plus. Car enfin, si le mieux pour se comprendre est de se taire, d'abord les conférenciers n'ont plus qu'à plier bagage (on s'en consolerait), mais c'est en outre la condamnation de toute littérature...

Il était bon pourtant, en pleine époque naturaliste, de rappeler ainsi les droits et les vertus de l'inconnaissable. Et il est toujours utile de signaler le danger de l'éloquence ou de ce que l'on a coutume d'appeler style de théâtre : ce style brillant, à facettes qui exprime tout directement et ne laisse rien entendre, qui se ramasse en formules ou s'étale en couplets étudiés, qui ignore la valeur des demi-teintes, des sous-entendus, et la puissance si expressive parfois de l'insignifiant. La vérité, ce n'est ni la forme cinglante de Dumas, ni le coloris brutal du Théâtre-Libre, ni la férocité de ces mots de caractère

où un trait suffit à révéler tout un homme, ni le lyrisme de M. de Porto-Riche. — Tout cela, c'est l'artifice.

H. Bataille a eu le mérite de le comprendre, qui pourtant n'était pas ennemi du pathos. Ecoutez-le parler dans la préface du *Masque* (en 1902), vous verrez que la leçon de M. Mæterlinck n'a pas été perdue :

Tout ce monde muet et mystérieux constitue l'intérêt le plus intense de la vie... Ce qui est varié et profond c'est ce qu'on ne dit pas, c'est l'insignifiance des paroles auxquelles nous faisons porter tout notre pauvre petit infini. Tenez, vous êtes là, vous pianotez deux mesures de piano et personne au monde ne peut savoir ce que je mets d'amour dans ces deux mesures. Comme c'est vous, cet air-là ! Et c'est la vie qu'on puisse entrer dans un salon et y entendre dire : Voulez-vous du café, sans se douter que ce « voulez-vous du café » veut peut-être dire des choses charmantes ou infinies.

Et voici enfin M. Denys Amiel, vingt ans plus tard :

Les minutes les plus insignifiantes sont peut-être grosses de drame intérieur. On voit des gens paisiblement assis qui causent avec calme, leurs gestes sont ceux de tous les autres gens polis et sociables et peut-être que dans leurs cœurs s'agitent en remous la convoitise, la haine, la passion de la bête ancestrale... J'ai voulu que l'action fût cette enveloppe provisoire, cette gaze gauffrée, lustrée et clinquante, sous laquelle se joue un drame sec et dur qui n'affleure à la surface que de loin en loin, comme des émanations délétères qui viennent, par petites bulles intermittentes crever leur fièvre à la surface d'une eau calme semée de romantiques nénuphars...

La filiation est évidente ; mais vous voyez le chemin parcouru. Ce que M. Mæterlinck réclamait pour le théâtre légendaire et poétique, il est curieux de le voir appliqué dans le domaine de la comédie réelle, et même réaliste, et de noter que tout cela, sans rien lui enlever de sa réalité, ajoute à sa puissance d'émotion et à sa profondeur.

C'est je crois la conquête la plus précieuse de notre art dramatique en ces dernières années. Et maintenant quel parti nos jeunes écrivains en tireront-ils ? Que donneront ces tendances diverses qui nous apparaissent dans le chaos de la production journalière ? Le temps seul répondra à la question, comme il répondra à tant d'autres, plus graves sans doute... Je n'ose pas vous promettre d'y revenir dans une vingtaine d'années.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS..... 9

I. — La comédie française en 1850..... 11

II. — Le Théâtre d'Emile Augier..... 31

III. — Le Théâtre d'A. Dumas..... 51

IV. — Le Triomphe du Vaudeville..... 75

V. — H. Becque et le Théâtre Libre..... 99

VI. — La Comédie psychologique. — G. de Porto-Riche et son Ecole..... 123

VII. — F. de Curel. — Les Etudes d'âmes..... 149

VIII. — F. de Curel. — Les Idées..... 171

IX. — Le Théâtre et les Mœurs. — De P. Hervieu à Donnay..... 195

X. — Quelques aspects de la Comédie de mœurs..... 219

XI. — Les Tendances nouvelles..... 247

2491

Achevé d'imprimer le quinze septembre mil neuf cent vingt-six par J. Bonnet, maître-imprimeur à Toulouse, pour les Editions des Cahiers Libres, à Paris.

842.09
M
ATWOOD LIBRARY / BEAVER COLLEGE
PQ541 .M29
MAIN
Marsan, Jules/Theatre d'hier et d'aujour
3 3295 00030 4607

DATE DUE